Искусство в массы

№ 1-2

БТ

1 · 9 · 2 · 9

ДЕКЛАРАЦИЯ
АССОЦИАЦИИ ХУДОЖНИКОВ РЕВОЛЮЦИИ (АХР)

(Принята I Всесоюзным с'ездом АХР).

Великая Октябрьская Революция, раскрепостив творческие силы рабоче-крестьянских масс, призвала художников к участию в классовой борьбе и социалистическом строительстве в рядах пролетариата и трудового крестьянства.

„Искусство принадлежит народу. Оно должно уходить своими глубочайшими корнями в самую толщу широких трудящихся масс. Оно должно быть понято этими массами и любимо ими". (Ленин)

На нас, художниках пролетарской революции, лежит обязанность художественно претворить в реалистических формах, понятных широчайшим массам трудящихся, доподлинную революционную действительность и своей художественно-общественной работой активно участвовать в социалистическом строительстве.

Задачи художественного оформления быта (архитектура, клуб, отдых, массовые празднества), а также художественной обработки предметов массового потребления (полиграфия, текстиль, керамика, обработка дерева, металла и т. д.) стоят перед художниками пролетарской революции, как неотложные актуальные задачи.

Героическая классовая борьба, великие будни строительства должны быть главнейшим источником содержания нашего искусства. Не только прошлое и настоящее борьбы, но и раскрываемые пролетарской революцией перспективы становятся предметом нашей очередной работы. Это глубокое содержание, облаченное в органически вызванную им художественно совершенную реалистическую форму, мы считаем признаком истинности современного произведения изобразительного искусства.

Активно осуществляя лозунги культурной революции на изофонте, организуя чувства, мысли и волю трудящихся масс своею художественной и общественной работой, мы ставим своей основной задачей содействовать пролетариату в осуществлении его классовых задач.

Октябрь создает в культуре национальностей многообразный, но единый поток революционного реалистического искусства всех республик и автономных областей СССР, а также в творчестве революционных художников других стран; и мы, ставя своей задачей развитие живого взаимодействия искусства освобожденных и освобождающихся народов, стремимся об'единить художников революции всех стран в единую организацию ИНТЕРНАХР.

„Пролетарская культура не является выскочившей неизвестно откуда, не является выдумкой людей, которые называют себя специалистами по пролетарской культуре .. пролетарская культура является закономерным развитием тех запасов знаний, которые общество выработало под гнетом капиталистического общества, помещичьего общества, чиновничьего общества".

Помня эти слова В. И. Ленина, мы, на основе преемственности и критического усвоения мировой художественной культуры, придем к созданию пролетарского искусства.

Идя по этому пути, упорной работой, трудом совершенствуя формы нашего языка, мы через новое содержание придем к созданию монументального стиля, выразителя эпохи, к стилю героического реализма.

ИСКУССТВО В МАССЫ!

ИСКУССТВО в МАССЫ

ЖУРНАЛ
АССОЦИАЦИИ ХУДОЖНИКОВ РЕВОЛЮЦИИ

1-2

АПРЕЛЬ-МАЙ

1929

ИЗДАТЕЛЬСТВО АХР

МОСКВА

Ответственный редактор—
А. А. АНТОНОВ.

Издатель — АССОЦИАЦИЯ
ХУДОЖНИКОВ РЕВОЛЮЦИИ

Отпечатано в
ИНТЕРНАЦИОНАЛЬНОЙ
типографии ([illegible]) „Мосполиграф"
Москва, Путинковский пер., 3.
Главлит А—37.446. Тираж 2.000
4 печатн. листа. Заказ № 547.



ПРЕДСЕДАТЕЛЬНИЦА — С ориг. худ. Г. Г. РЯЖСКОГО.

Издательство АХР. — Главлит А-31.093.

ОТ РЕДАКЦИИ

Задача нашего журнала — способствовать созданию нового искусства, организующего массы, помогающего борьбе за социализм, строительству социализма.

Об'единяя работников изо-искусства на идеологической основе, АХР не претендует на обладание готовым стилем искусства пролетарской революции. Создание такого стиля ставится нами, как проблема. Но есть все основания полагать, что основной формой нового искусства будет своеобразная форма реализма. Реализм — это неоднократно отмечалось в марксистской литературе—как нельзя лучше совпадает с духом диалектического материализма Маркса-Энгельса. Признавая необходимость развития и видоизменения старых форм, мы вместе с тем считаем необходимым критическую проработку художником новых завоеваний в области изо-искусства. Об этом говорит и самый термин, выдвинутый АХР— героический реализм. Можно полагать, что стиль героического реализма придет, как своеобразное сочетание реализма с романтикой. Стиль героического реализма есть неореализм, впитавший трепет революционных молний, динамический, „штурмующий небо".

Победоносная пролетарская революция одной из своих задач ставит, чтобы массы овладели искусством. „Искусство принадлежит народу",—говорил Ленин. „Оно должно уходить своими глубочайшими корнями в самую толщу трудящихся масс. Оно должно быть понято этими массами и любимо ими". Обращенный к художнику этот завет Ленина дает лозунг — „искусство в массы".

Лозунг эстетов — „искусство для искусства". Под видом формалистских задач они стремятся отделить искусство от революции, отдать его в монопольное пользование искусствоведов, для „народа" же можно, по их мнению, удовольствоваться суррогатом, искусством второго сорта, искусством „для масс". Мы отметаем эти правые, реакционные лозунги. Но равным образом—в данный период времени — мы отвергаем, как левую, пустопорожнюю фразу, и лозунг „искусство масс"... В то время как мы болтали о пролетарской культуре и о соотношении ее с буржуазной культурой, факты преподносят нам цифры, показывающие, что даже с буржуазной культурой дела обстоят у нас очень слабо. Это служит грозным предостережением и упреком по адресу тех, кто витал и витает в эмпиреях „пролетарской культуры". Приведенные слова Ленина целиком могут быть отнесены к тем, кто в настоящее время витает в эмпиреях измышленного в учрежденческих кабинетах „искусства масс". Наша задача способствовать созданию таких условий, в которых сами массы, приобщаясь к художественной культуре, могли бы выдвигать из своей среды талантливый, пролетарский и крестьянский художественный молодняк.

Упорная борьба АХР на два фронта—с эстетами, отрицающими революционную целеустремленность искусства, и с фразерами „левого ребячества", отрицающими изо-искусство и станковизм, как консервативный, антиреволюционный вид художественного творчества, в значительной мере расчистила пути революционному художнику, уяснила задачи творчества и облегчила творческую работу художническому молодняку. Трудности, стоящие перед советским художником, и сравнительно небольшие его достижения об'ясняются, как говорилось на диспуте о судьбах русской интеллигенции 10 марта 1925 г. в Москве в Большом зале консерватории, тем, что „в лоне буржуазного общества мы вызреваем, как политически организованная сила, но отнюдь не вызреваем, как культурная сила". Пролетариат взял власть, не овладев предварительно искусством, наукой, ибо в буржуазном обществе пролетариат—„неимущий и обездоленный класс", а потому своей культуры он создать не может. В эпоху революции рабочий класс и революционные крестьяне были заняты „изменением мира", а не „об'яснением", не претворением его в художественные образы. К тому же в момент непосредственной решительной борьбы наиболее активные, передовые художники ушли в ряды армии борющегося пролетариата,—„арена искусства заполняется лишь людьми менее активными, оторванными, изолированными от жизни и борющегося класса. Такое положение мы переживали на протяжении первых лет революции" [1]).

В то время как в области индустриальной техники мы имеем уже период реконструкции, в области искусства мы только-только подходим к концу восстановительного периода. Самая задача „догонять Европу" в области индустриальной техники

[1]) Варейкис И. „О нашей линии".

гораздо проще, нежели в области искусства. Дело в том, что, по меткому выражению одного из участников того же диспута о судьбах русской интеллигенции, „в искусстве вы можете любую область так разработать и под таким соусом подать и такие нюансы, такие тональности развести, что гамма получится эстетически стройная, но общий исход — гнилье". Это и понятно, ибо перенимать у буржуазии технику — одно, а перенимать идеологию, — искусство область идеологии, — совсем другое. Чисто механическое подражание художественным приемам, например, французских мастеров, к чему тяготеют некоторые наши „левые" художественные группировки, нередко приводит к буржуазному пленению и самой целеустремленности художника.

В правильной постановке и разрешении всех этих вопросов немаловажную роль могло бы сыграть пролетарское искусствоведение, революционно-марксистская критика. К сожалению, ленинизм не одержал еще решительных побед на искусствоведческом фронте, хотя работа по созданию основ пролетарского ленинского искусствоведения уже начата. Пока же „командные высоты" в значительной мере заняты доставшимся нам по наследству буржуазным искусствоведением. Способствовать всемерно победе пролетарского ленинского искусствоведения, беспощадно бороться с буржуазными, мелкобуржуазными, искусствоведами, какой бы „левой" якобы „марксистской" защитной терминологией они не прикрывались, — такова одна из главных задач нашего журнала.

Развитие индустриализма и связанных с ним новых форм искусства ставит перед нами проблему правильного взаимоотношения станковизма, монументальной картины, фрески и всех вообще видов искусства, могущих найти себе применение в художественном оформлении нашего быта и в агитации за социалистическое переустройство жизни. Первый Всесоюзный с'езд революционных художников, созванный АХР, ясно высказался в том смысле, что „не противопоставление и игнорирование всех этих форм искусства, а творческое использование их создаст стиль эпохи". Способствовать практическому претворению в жизнь столь огромного значения задачи — наш ответственный долг.

В заключение мы должны отметить, что Ассоциация художников революции при единой целеустремленности все же не есть однородное целое. На ряду с борцами за революционное пролетарское искусство, на ряду с попутчиками, честно ищущими новых путей, в ней нашли временное пристанище и некоторые обломки прошлого, не желающие или не умеющие итти в ногу с рабочим классом. Помогая тем художникам, которые искренне хотят стать на службу пролетариату, мы в то же время берем на себя задачу разоблачить классово-чуждые элементы, проникшие в среду художников - общественников. Критика и самокритика, беспощадное вскрытие своих ошибок в целях их исправления и выпрямления классовой линии — вот путь для оздоровления наших рядов и сплочения под знаменем АХР всех преданных пролетарской революции художников.

ресное начинание проделывает один из крупнейших филиалов АХР — Самарский — по организации Поволжской художественной выставки. При выяснившейся необходимости реорганизовать некоторые филиалы, вместе с тем нужно признать огромное значение работы, вообще совершаемой филиалами АХР в области поднятия изо-культуры на местах.

Решение 2-го пленума о роспуске ленинградского филиала АХР, обратившее на себя внимание художественной общественности и вызвавшее на пленуме особенно сильные прения, было вызвано наличием в работе этого филиала общественной пассивности, засорением его состава и невыполнением основных директив 1-го с'езда АХР. Для образования нового состава филиала и воссоздания в Ленинграде ОМАХР пленум выделил временное бюро в составе тт. Тавасиева, Коннова, Плешакова, Чепцова и Дроздова, которое успешно выполнило задание, несмотря на противодействие некоторых групп идеологически враждебных АХР.

По издательскому разделу 2-й пленум принял ряд решений об акционировании издательства АХР с сохранением его в дальнейшем в качестве материальной базы АХР. Вместе с тем, 2-й пленум дал директиву Центр. совету добиваться в издательстве дальнейшего улучшения печати и идеологического содержания продукции, проведя при этом ряд мер по втягиванию в издательскую работу еще большего количества как ахровцев (в центре и по периферии), так и художников других об'единений. Постановлено также увеличить книжную продукцию, трактующую основные проблемы ахровской идеологии на основе марксистского искусствоведения, и избегать коммерческого уклона в работе издательства. Следуя этим постановлениям, издательство в настоящий момент уже приступило к исправлению отмеченных пленумом недочетов, получивших одностороннее освещение в „Комсомольской Правде“ и более об'ективно анализированных Всесоюзной изо-конференцией Рабиса (см. резолюции конференции). Ряд конкурсов, об'явленных издательством, привлечение в состав редколлегии новых партийных и общественных сил, несомненно, помогут издательству поднять полиграфическое качество, художественную форму и идеологическую выдержанность советской народной картинки, впервые выдвинутой АХР, как орудие массовой художественной агитации. В этой области, более чем в какой-либо другой, возможно просачивание мещанских и мелко-буржуазных тенденций и поэтому необходимо особенное внимание к этому участку ахровской работы. Ограничительные тенденции, которые имеются по отношению к издательству АХР и в целом ко всей Ассоциации у некоторых органов Наркомпроса, стремящихся свести АХР к эстетически-кружковой организации чисто станкового характера, побуждают АХР перенести обсуждение этого вопроса на страницы советской печати и отстоять возможность своего дальнейшего развития.

2-й пленум констатировал необходимость усиления интернациональных связей Ассоциации, развития работы берлинской организации, перенос конференции ОМАХР на осень 1929 года и усиление идеологического руководства со стороны Ассоциации по отношению к ОМАХР и ОХС. В отношении художников-самоучек пленум указал на желательность ускорения созыва методической конференции по вопросу обучения художников-самоучек и установления тесной связи с изо-кружками и стенгазетами в рабочих клубах. Состоявшийся очередной закрытый просмотр работ художников-самоучек в Доме АХР в ноябре с. г. обнаружил в их среде новые крупные дарования (Лезвиев и др.) и упорную учебу.

Проблема художественного воспитания молодняка в настоящий момент вообще является основной проблемой в области изо-искусства. Это есть, на ряду с перевоспитанием старых художественных кадров, вопрос „орабочивания“, „пролетаризации“ изо-фронта. Вот почему так важна борьба за пролетарскую молодежь с **правыми** силами в изо-искусстве.

Для начавшейся перерегистрации ахровского состава пленум образовал комиссию личного состава и высказался против одновременного нахождения ахровцев в других художественных организациях.

Таковы итоги работ 2-го пленума Ц. совета АХР.

ОЦЕНКА РАБОТЫ АХР

20 декабря 1928 г. АППО ЦК ВКП (б) был заслушан доклад фракции ВКП (б) АХР и принята следующая резолюция *).

Одной из положительных сторон деятельности АХР признано отображение в картинах советской действительности, в частности, истории гражданской войны и революционного движения. За время своего существования АХР об'единил большинство художников-коммунистов и комсомольцев и, при поддержке беспартийной части Ассоциации, выполнил значительную работу по приближению изобразительного искусства к трудящимся массам. Помимо центральных выставок, АХР был организован ряд выставок в рабочих районах и и деревнях, а также созданы общество художников-самоучек, курсы изобразительных искусств и т. д. Кроме того, АХР организовано самостоятельное издательство, ориентирующееся в своей продукции на рабоче-крестьянского потребителя и на обслуживание агитационно-пропагандистских кампаний.

На ряду с этим, АППО констатировал слабое противодействие актива АХР мелкобуржуазным народническим тенденциям, ведущим к затушевыванию руководящей роли пролетариата в области искусства. Продукция издательства АХР, несмотря на удешевление стоимости массовых изданий и высокую их тиражность, большею частью неудовлетворительна как по идеологическому, так и по художественному качеству. В тематике изданных лубков преобладают быт деревни, история гражданской войны и нет совершенно лубков, изображающих труд и быт пролетариата. Город в ахровских лубках изображается исключительно в праздничные моменты. Совершенно недостаточна работа изд-ва по выпуску массовых пособий по изобразительному искусству.

В дальнейшей работе АХР АППО ЦК признал необходимым повысить идеологическую и художественную стороны выпускаемой продукции, в частности, в области производственного искусства (например, по текстилю) и монументальной живописи. Издательство АХР должно уделить основное внимание обслуживанию агитационных кампаний, в частности, по перевыборам советов, индустриализации, реконструкции сельского хозяйства, антирелигиозной, антиалкогольной, а также принять меры к изданию массовой литературы по вопросам изобразительного искусства, пособий для рабочих клубов и изб-читален и т. д. Издаваемые на определенные темы художественные альбомы, а также репродукции с картин советских и заграничных музеев должны быть рассчитаны по цене и содержанию на клубы и избы-читальни.

С целью усиления работы издательства признано также необходимым устраивать систематические общественные просмотры намечаемой к выпуску продукции.

(*„Известия ЦК ВКП (б)“ № 4 (263) от 15 февраля 1929 года*).

Резолюция отмечает ряд весьма существенных положительных сторон деятельности АХР. Тем важнее широким кадрам ахровцев сознательно и активно отнестись к указаниям Центрального Комитета партии на отрицательные стороны работы АХР.

Руководящие органы АХР со своей стороны приняли ряд мер для выпрямления линии работы на основе указаний АППО ЦК. На производственном совещании АХР был поставлен вопрос о созвучии творчества художника задачам борющегося пролетариата, об активизации тем индустриального строительства и коллективизма в деревне, о более четком выявлении в искусстве ведущей, созидательной роли пролетариата в строительстве социализма. При этом серьезнейшее внимание обращено на необходимость соответствия формы и стиля глубине и значению поставленных перед художниками задач. На основе принятых решений ряд художников уже приступил к практической работе. Целый ряд художников командируется для зарисовок на заводы.

Таким образом, работа, начатая 1-м Всесоюзным с'ездом АХР по поднятию идеологического и формального качества художественной продукции, теперь под влиянием и на основе директив ЦК нашей партии становится на настоящие рельсы и, как мы уверены, даст уже определенные результаты к ближайшей 11 выставке АХР.

Центральный Совет Ассоциации Художников Революции.

*) В некоторых газетах („Вечерняя Москва“ № 44 от 22/II) опубликовано неточное изложение резолюции АППО ЦК ВКП (б) об оценке работ АХР. Здесь мы приводим полный текст, напечатанный в „Известиях ЦК ВКП (б)“.

ИЗ ВОСПОМИНАНИЙ О ЛЕНИНЕ

ЕВГ. КАЦМАН

В 1919 году при Московском Совете организовалась секция народных празднеств, где я был секретарем по художественным делам. Нам было дано задание реалистически украсить Москву в день первого мая. Работа была интересная. Приходилось много беседовать с рабочими об искусстве, и в день первого мая я впервые близко увидел Ленина и провел около него несколько часов. Я прошел к мемориальной доске, к той группе товарищей, которая сосредоточилась около Ленина.

Я запомнил его на всю жизнь. Его фигура, крепкая, широкоплечая, с простым лицом, в котором главное — энергия, его кепка, пальто, весь его внешний вид ничем не отличался от окружающих и вместе с тем он был центром, он имел что-то безусловно свое. Его поза менялась, руки он часто прятал в карман. Беседуя с товарищами, улыбался, прищуривался.

Против него моментально установился полукруг аппаратов фото и кино, торопливо подлавливавших удобный момент.

Ленин, стоя на ступеньках, осматривал огромную толпу Красной площади. Один раз обернулся, с гримасой взглянул на стены Кремля, украшенные его портретом работы С. Герасимова и Маркса моей работы.

Манера глядеть, говорить, отдавать распоряжения, все это ярко показывало, что этот человек — руководитель, он все знает, что необходимо знать, из любого затруднения найдет необходимый выход,—и вместе с тем он был товарищески прост и ласков.

Через некоторое время он поднялся на трибуну, поставленную ближе к центру площади, и начал речь.

Я видел его со спины и плохо слышал, но было ясно по его жестам и по чуткой тишине Красной площади, что речь его огненна и проста.

Гигантская масса рабочих с возвышающимся на трибуне Лениным представлялась мне, как совершеннейший скульптурный памятник социальной революции, исполненный каким-то замечательным скульптором.

Когда Ленин кончил, Красная площадь содрогалась от канонады рукоплесканий и одобрительных и радостных криков.

После речи я видел его совсем близко. Он побледнел, и его лицо было все мокрое.

Второй раз хорошо и довольно близко я видел Ленина на восьмом с'езде Советов.

В театре было тепло. Ленин был без своей обычной кепки, и можно было свободно изучать скульптуру его головы, бугры лба и затылка.

Я развернул альбом и приготовился зарисовать Ленина.

Здесь Ленин, как и на Красной площади, одновременно ничем не отличался от других и вместе с тем был центром. Его речь была проста, но простота ее —явление чисто художественное. Сложнейшие вопросы экономики и политики становились ясными, понятному даже совершенно неграмотному человеку.

Он обращался со словом, как художник. Он отбрасывал все лишнее, второстепенное, запутанное и длинное. Речь его была удивительно цельна, уравновешенна, величественна и насыщена глубочайшим содержанием. Слушая его, я сравнивал его речь с классической греческой скульптурой, и вместе с тем здесь было что-



Н. П. Ульянов — ЛЕНИН НА МИТИНГЕ



Е. А. Кацман ЛЕНИН В ГРОБУ

то новое, и это новое было в соединении реализма с героикой, реализма с энергией и оптимизмом, это новое было в полном игнорировании мистики, болезненной фантастики, это новое было в грандиозных перспективах, неслыханно героических и безусловно достижимых. От движения его фигуры и лица, от его немногих жестов поглаживания головы и сжимания кулаков исходили точность и стальная убежденность. Характерной особенностью его речевого стиля было повторение некоторых нужных ему мест. Эти повторения как бы время от времени производили повторную мобилизацию внимания.

Если можно много написать о том, как говорил Ленин, то не меньше можно написать о том, как Ленина слушали. Слушатели захватывались Лениным в плен от начала до конца его речи.

Речью был захвачен и я.

Только когда он кончил, я увидал, что мой альбом пуст.

Ленина я не зарисовал.

Но у меня зародились мысли о необходимости новых целей в искусстве, которые вели бы к тому, к чему звал Ленин. Ленинские речи, их содержание и композиция, четкий, ясный рисунок мыслей, влечение гигантских масс трудящихся к Ленину—все это указывало, куда надо итти нам художникам, что, как и для кого работать.

Я убежден, что художники тогда будут соответствовать нашей эпохе, когда их произведения будут напоминать речи Ленина.

В последний раз я видел Ленина уже мертвым в Доме Союзов.

Когда умер Ленин, мы немедленно приостановили работу, которую вели по организации шестой выставки АХР, и решили, на сколько хватит сил и возможности, зарисовать все, что связано со смертью Ленина.

Мне ночью позвонил Тугенхольд и просил зарисовать для „Красной Нивы“ Ленина в гробу. Работали мы группой: Радимов, Б. Яковлев, В. Мешков, Горелов, Малютин, Киселис и др.

В зале было так светло от электричества, так много было народу, что сначала я увидел только бесконечную толпу, а потом Ленина.

Опять, как и при жизни, Ленин сливался с толпой и был вместе с тем центром.

Будучи мертвым он продолжал влиять на массы, которые, несмотря на страшные морозы, шли к Ленину сотнями тысяч, день и ночь, трое суток.

Три дня и три ночи работали мы в Доме Союзов.

Три дня и три ночи двери Дома Союзов не закрывались.

Я сделал с Ленина две зарисовки. Одну сверху, с хор, почти в фас. Рисунок вышел странный, необычный, и Ф. Дзержинский не посоветовал его печатать. Рисунок этот у меня сохранился.

Другой рисунок я сделал в профиль. Его печатали в „Красной Ниве“. Оба рисунка я делал по много часов, очень внимательно, стремясь сохранить правдиво и точно облик величайшего в мире человека.

В день похорон из окон Исторического музея мы сделали еще зарисовки.

НОВЫЕ КАДРЫ

Ф. КОННОВ

Новое искусство, искусство пролетариата, может быть создано только подрастающей пролетарской и идеологически близкой пролетариату молодежью.

Функции изобразительного искусства эпохи диктатуры пролетариата, эпохи строительства социалистического общества коренным образом отличаются от функций искусства в капиталистическом обществе. Марксистская идеология и новые формы общества вызывают к жизни новый стиль искусства вообще и изо-искусства, в частности. Перед искусством стоят грандиозные задачи, выполнение которых упирается сейчас в отсутствие достаточных кадров новых советских мастеров. Молодых мастеров, таланты которых достаточно созрели в эпоху революции, почти нет, а художники, пришедшие к нам из дореволюционного времени, за редким исключением, не годятся для выполнения задач, поставленных Октябрем. Значительная часть их, даже при своей относительно высокой квалификации, не будучи в состоянии идеологически перевоспитаться, прикрывается формализмом и уклоняется от выполнения требований нашей современности. По существу, вольно или невольно, они „проповедуют" идеологию буржуазного общества периода „искусства для искусства".

Есть даже группа, количественно меньшая, стоящая прямо на дореволюционной позиции, по-старому изображающая кладбища с крестиками, церквушки, пейзажики с налетом „безысходной грусти", томных дам и прочие поэтические древности.

Наоборот, третья довольно значительная, но качественно пестрая группа художников добросовестно пытается решать новые задачи изо-искусства, но будучи по существу мелкобуржуазной,—как часть старых художественных кадров,—она также не в силах создать ничего революционного. Отдавая себя и свое искусство пролетариату, эти художники только расчищают путь изо-искусства, засоренный формалистами и беспредметниками. Встав на путь реализма, они помогли рождению революционной тематики.

Было бы, конечно, ошибочно делать ставку вообще на весь художественный молодняк: борьбу классов нельзя сводить к вопросу об „отцах и детях". Художнические кадры молодежи, в свою очередь, также делятся приблизительно на те же идеологические группы, что и „старики", с тою разницей, однако, что процесс дифференциации молодежи не зашел так глубоко и что открыто-реакционных группировок среди молодежи нет.

Часть молодежи также придерживается формулы „искусство для искусства", это—



П. Полежаев — ПОРТРЕТ (литография)



Монументальная секция ОМАХР

Фрагмент росписи комнаты отдыха клуба Вхутеина

эпигоны эпигонов французского импрессионизма и постимпрессионизма. Только отдельные единицы этой группы, классово и идеологически близкие пролетариату, позднее смогут выбраться из болота формального эстетизма.

Другая часть художнической смены, сознавая реакционность установки на внеклассовое искусство и ведя борьбу с классово-чуждым нам искусством, впадает, однако, в другую крайность — в конструктивизм и голый утилитаризм. Для нее достижения изо-искусства последнего десятка лет в области конструктивного творчества дороже и важнее изо-культуры всех предшествовавших эпох. Их лозунг: „Довольно изображать — пора строить". Они не понимают задач изо-искусства эпохи диктатуры пролетариата; они отвергают лозунг „искусство в массы", выдвигая—„искусство масс". Эта группа пока еще не показала своих работ. Будем надеяться, что ее практика будет удачнее ее теории, в которой делается рискованный перескок от капитализма непосредственно в социализм, игнорируя длительный, насыщенный классовой борьбой, период диктатуры пролетариата. Без лозунга „искусство в массы", т.-е. без художественного воспитания масс, без привлечения их к творчеству, лозунг „искусство масс"—левая фраза и обман этих масс.

Только молодняк, стоящий на позиции классового искусства, понимающий всю сложность и трудность задач изо-искусства, в эпоху диктатуры пролетариата и обостренности классовой борьбы стоит на правильной дороге. Эта часть художественной смены, убежденная в правильности общественно-политической установки АХР, примкнула к ней и создала ОМАХР (об'единение молодежи при АХР).

ОМАХР считает ошибкой думать, что есть правая и левая форма изо-искусства сама по себе. Для ОМАХР всякая форма, как бы нова она ни была, не выражающая идеологии пролетарской революции, является формой правой, реакционной.

ОМАХР укрепляет дальнейший революционный путь АХР. ОМАХР об'единяет художников еще не вполне сформировавшихся. Однако выставка ОМАХР (март — апрель 1928 г.), являющаяся его первым опытом,

была отмечена прессой, как новый шаг в области изо-искусства СССР.

Главной задачей советского искусства ОМАХР считает художественное оформление очагов коллективного быта — клубов, зал заседаний, парков культурного отдыха и предметов широкого потребления: текстиля, книги, керамики, мебели и проч. В этом направлении ОМАХР и ведет свою практическую работу. Трудность ее заключается прежде всего в преодолении косности спецов и хозяйственников, стоящих во главе соответствующих отраслей промышленности. Такие специалисты, прикрываясь знанием потребностей рынка и технической целесообразностью, об'являют всякое новшество игрой легкомысленного и непрактичного воображения. Борьба за внедрение новых художественных кадров в работу различных отраслей промышленности—неотложная задача советских художников.

Таковы в общем задачи ОМАХР и таков тот путь,—долгий, трудный, но богатый широкими перспективами,—который открывается перед новым коллективом молодых художников, примкнувших к АХР.



Монументальная секция ОМАХР

Фрагмент росписи комнаты отдыха в клубе Вхутеина

АПРЕЛЬ — МАЙ 1929 г.

БОЛЕЗНИ ИЗО-КЛУБНОЙ РАБОТЫ

Ф. РОГИНСКАЯ

Дискуссии последнего времени толкают художника к энергичному продвижению искусства в массы. Конечно, такой „культурный поход“ нужен, но при этом допускаются ошибки: массовый потребитель искусства расценивается как инертная среда, всасывающая искусство совершенно механически. Показательно, например, что во всех спорах о задачах, стоящих перед современным художником, даже не упоминается об изо-кружках, т.-е. о тех первичных ячейках, где массовый зритель может близко подойти к изо-искусству, где должна выковываться его творческая инициатива. Нельзя создать подлинной культуры при пассивности воспринимающей массы.

К счастью, нынешний зритель далек от такого механического впитывания. Правда, за последние годы сеть изо-кружков сживается, кружки разваливаются, падает количество их участников, но это происходит не потому, что художественные запросы масс еще не проснулись и не потому, что вообще не имеется потребности в художественной работе; потребность в художественной работе есть и очень большая. Чтобы убедиться в этом, достаточно прочитать материалы обследования культотделом МГСПС кружков Москвы и уездов. В них говорится о стихийном возникновении изо-кружков, о тяге к искусству, которая заставляет кружковцев, порой без единой копейки помощи, существовать в проходных комнатах, в подвалах, в случайных помещениях, работать без руководителей или чаще всего с неопытным кружководом во главе. Иногда под началом доморощенного педагога создавались чуть ли не целые художественные школы, работающие в несколько смен, с числом кружковцев в 100 и более человек. Кружки устраивали выставки, продавали свои работы и на полученные деньги выписывали лекторов или организовывали экскурсии в музеи.

Жажда приобщиться к искусству огромная. Разве создавшееся в последние годы под идеологическим руководством АХР об'единение художников - самоучек не говорит об этом достаточно убедительно? Этот рост об'единения художников-самоучек одновременный с падением изо - клубной работы говорит о том, что силы, не находящие себе применения в клубе, идут по другим каналам.

В чем же причина критического положения на фронте изо-клубной работы?

Помимо общественного безразличия к вопросам ИЗО в клубе, причина коренится в совершенно неверном подходе самих клубов к работе их изо-кружков. На них смотрят прежде всего как на кружки, которые должны быть рентабельными.

По мнению большинства клубных правлений, изо-кружок может существовать только в том случае, если он будет окупать расходы на афиши, лозунги, диаграммы, плакаты и т. д. Кружковцы непомерно перегружаются огромным количеством нетворческих заданий, поглощающих почти все их время, задания же по обслуживанию празднеств, стенгазет, других кружков и т. д., могущие войти как органический, творческий элемент в основную работу кружка, даются в столь спешном порядке, что ни о какой серьезной разработке их не может быть и речи. Результаты таких спешных заданий — халтурные навыки. И надо обладать изрядной долей своеобразного общественного героизма, чтобы оставаться в кружке, от которого так много требуют и который почти ничего не дает для культурного роста его участникам.

Для характеристики отношения к изо-кружкам показательно то, что роковым образом они почти всегда оказываются без помещений и существуют на положении беспризорных.

Второй группой причин, мешающих нормальной жизни изо-кружков, является отсутствие твердого „курса“, направляющего их жизнь. Клубная художественная работа находится в младенческом периоде, когда нет еще даже точной целевой установки. В той или иной мере интерес к ним проявляет культотдел МГСПС, известную долю внимания оказывает горком Рабис, но нет планового и систематического руководства. К этому надо прибавить скудость популярной, дешевой изо-литературы и отсутствие в клубах диспутов и лекций по вопросам художественной жизни, какие давно вошли в обиход клубной работы в отношении, например, литературы.

В последнее время, в связи с рядом передвижных выставок, организованных несколькими художественными об'единениями („РОСТ“, АХР, „Бытие“), эта застоявшаяся атмосфера несколько встряхнулась. Клубный зритель вовлекается и в экскурсионную работу и в своего рода критический анализ (заполнение анкет). Это начинание надо приветствовать, но наивно было бы полагать, что оно само по себе в какой-то мере разрешает вопрос.

Немудрено, что кружководы далеко не всегда оказываются на высоте. На деле почти каждый кружок на свой риск проводит

свою собственную систему, начиная с конструктивизма и кончая самым махровым студийным станковизмом.

Все эти болезни клубной изо-работы приводят к тому, что наиболее активная часть кружковцев уходит по линии самоучек, а вся остальная масса от изо-работы отстраняется.

Характерно также почти полное отсутствие женщин в изо-кружках. Это глубоко ненормальное явление замечается даже при текстильных фабриках, где женщины составляют основное ядро рабочих. Женщина в изо-кружке особенно желательна, потому что она является проводником художественной культуры в быт.

Поскольку за последний год положение самодеятельной клубной работы ухудшилось, мы стоим сейчас перед опасностью, что искусство, как творческая категория, окажется выключенным из клубной жизни.

С этим надо кончить. Многое здесь может сделать художник, который, как кружковод, должен бороться за ту или иную установку работы. Изо-кружок должен получить самостоятельное лицо, расцениваться не как вспомогательный, а как кружок, имеющий право на самостоятельную работу. Конечно, как драмкружок не задается целью готовить актеров-профессионалов, так и изо-кружок не призван готовить художников-профессионалов, но у него должна быть четкая программа, дающая последовательно развертывающийся цикл знаний как по истории искусства, так и по художественной жизни современности. Он должен также дать кружковцам навыки технически-формальной изобразительной грамотности.

Кружковцев тянет в изо-кружок желание не только сознательно воспринимать искусство, но и творить его по мере своих сил Слова т. Крупской на всесоюзном совещании клубных работников о том, что клубы должны вступить в фазу углубленной работы, следует полностью применить и к изо-кружкам. Они не могут больше довольствоваться случайными поверхностными знаниями.

Надо обратить самое серьезное внимание на реализацию основных задач в изо-кружках: на поднятие бытовой художественной культуры и на углубление творческой активности кружковцев.

Здесь приобретает довольно важное значение и правильная постановка вопроса о станковой живописи. Каждый, соприкасавшийся с изо-клубной работой, знает, с каким большим интересом к станковой живописи приходит рабочий в кружок. Почти каждый кружковец имеет за собой более или менее длительный стаж копировки картин и открыток. Какого отношения заслуживает этот интерес? — Конечно, превращать изо-кружок в студию станковой живописи—значит вырвать его из плана общей клубной работы, но бояться творчески проводимой станковой работы, которая в дальнейшем также может итти на украшение клуба, жилища данного кружковца, или применяться в качестве иллюстрации в стенгазету, — не следует.

На положение изо-клубной работы и на расширение изо-клубной сети нужно обратить внимание и Главискусству.

Изобразительному искусству в клубе пора перестать быть „самодеятельным“ в кавычках, т.-е. брошенным на произвол судьбы, и вполне своевременно стать самодеятельным в настоящем смысле этого слова.

„АХР активно участвует в культурной революции своими произведениями искусства, организуя и направляя мысли и чувства трудящихся масс“.

Из обращения I Всесоюзного с‘езда АХР к революционным художникам всех стран.

ПУТИ АХР

ВИК. ПЕРЕЛЬМАН

Вопрос о творческих путях как отдельных мастеров, так и целых об'единений их является одним из самых сложных и мало выясненных вопросов.

В художественном творчестве действуют два, на первый взгляд разнородные, мотива: личное и внеличное. У того и другого имеется своя социальная подоснова. На внеличных мотивах лежит в особенности явственный отпечаток социальной среды, эпохи и национальных особенностей.

Если в современном западно-европейском искусстве преобладают индивидуалистические тенденции, являющиеся показателями социальных противоречий и анархии производства, то в советском искусстве начинают преобладать начала коллективистические.

Но и у нас коллективистические устремления недостаточно еще внедрены в творческий процесс художника: переходный момент, обострение классовой борьбы, наличие мелкобуржуазных влияний,—все это вызывает рецидивы индивидуалистических настроений у мелко-буржуазных групп художников. Сложный процесс перевоспитания действующего художника, происходящий у нас, не может в такой короткий срок дать максимальные результаты.

Важность этого вопроса для дальнейших творческих путей АХР очевидна. Правильное разрешение его зависит от установления тесных связей в самом процессе производства между основным кадром АХР и художественной молодежью ОМАХР, стремящейся к коллективным методам работы и выросшей в революционную эпоху. Необходимо тем не менее здесь же предостеречь от примитивного и поверхностного понимания коллективизма в художнической работе. Основную и решающую роль в ней играет единство коллективного целеустремления и внешнее и внутреннее общение работающих.

Периоды реакции обычно выражались в стремлении к индивидуалистическому замыканию, в то время как эпохи социальных переворотов влекли за собой рост коллективных начал. Внедрение коллективистических начал в советскую культуру представляет собой процесс уже совершающийся, и результатом этого процесса будет созревание в советском изо-искусстве новых художнических коллективов, на долю которых выпадает задача дать окончательное оформление стилю эпохи—„стилю героического реализма“. Таким образом, художественные коллективы-ансамбли должны стать средоточием выработки коллективных начал в советском искусстве.

Социалистическое строительство, вызывающее энергичную переплавку всего нашего бытового уклада с вовлечением в гигантскую стройку социализма миллионных человеческих масс, дает нашему изо-искусству исключительный по силе, глубине и обширности



И. Д. Чашников — Этюд к картине „ПАРТИЗАНЫ СИБИРИ“



Н. М. Никонов

Эскиз к лубку „РАССТРЕЛ КОММУНАРОВ“ (сепия)

культурного значения технических достижений современного западно - европейского искусства; просто по условиям того времени художник АХР не мог разговаривать с массой языком сезанизма или же экспрессионизма, на котором говорили остальные об'единения станковистов, после беспредметничества вернувшиеся опять к станковизму.

Теоретически признавая взаимную обусловленность формы и содержания, ахровец шел от содержания к форме („содержание организует форму“), художник же типа „Бубнового валета“ — от формы к социальному содержанию. В этих двух встречных процессах было много трагических моментов, столкновений, срывов и поражений как с той, так и с другой стороны. В каком-то смысле „лефовец“ и „бубново-валетист“ перекликались: оба пытались творить из самих себя, вне связи и творческого слияния с массой, оставаясь ей непонятными и чуждыми. Излишне говорить о том, что это была специфически-идеалистическая установка.

Изживание первого „сюжетного“ периода АХР шло медленно, зачастую мучительно, одновременно с культурным ростом нового зрителя и не прекратилось еще и до сих пор. Если на первых выставках АХР преобладали работы иллюстративного типа, то, начиная с 5-й выставки, посвященной пятилетию Красной армии, появились уже вещи, привлекавшие внимание героикой своего формального выражения („В'езд красных в Красноярск“ — Никонова и пр.).

Борьба АХР против беспредметничества, формализма, засилья этюда, фрагмента, безыдейности в искусстве была поднята во имя возврата к картине, как к одному из мощных средств классовой борьбы. Язык реализма, выражающий героику революции и служащий ее целям, представлялся Ассоциации единственно правильным и наиболее отвечающим эпохе Октября. Вот почему в лозунге „героический реализм“ были органичность, целеустремленность. Художественная критика не поняла тех об'ективных условий, которыми диктовался „бытовой“ этап в развитии АХР, она требовала немедленного создания героического реализма, выдвинутого Ассоциацией, как завершения нашей эпохи в искусстве, и становилась

во враждебную позицию по отношению к АХР, не замечая даже того, что прохождение АХР через бытовизм и протоколизм не было изолированным от тех же путей в литературе, театре и т. д.

Начиная, примерно, с шестой и седьмой выставок АХР (24—25 год), начинается накопление новых элементов в ее творческом опыте (Френц, Каликин, Богородский, Козочкин, Павлов, Дормидонтов и др.). На 8-й и 9-й выставках этот процесс еще усилился (Ряжский, Соколов-Скаля, Иогансон, Чашников, Берингов и др.).

Большое значение в подготовке новых элементов сыграло основное ядро старших ахровцев (Радимов, Кацман, Карпов, Рянгина, Б. Яковлев и др.). Толчок был дан ими в направлении „вещности", психологической остроты, характерности, целостности композиции.

Рассказ, иллюстрация не исчезли с поля зрения ахровца, но уже не так заслоняли ахровский горизонт. Не малую роль играли влияния извне на АХР и со стороны АХР на остальные художественные об'единения, при чем с 1924 года влияние АХР шло по возрастающей линии, имея ведущий характер.

*

Крах беспредметничества, с его попытками построения так называемого производственного искусства, крайне поучителен. Крах этот—результат недооценки двух важнейших факторов: отсутствие производственной базы для производственного искусства в 21—22 г. и отрицание станковизма. Беспредметничество, не имея базы в индустрии, быстро выродилось в голый эстетизм. В этом отношении встреча АХР с проблемой производственного искусства носит более последовательный и органический характер. Путь АХР через сюжет, тему к широкому содержанию является производным от общих условий экономического и культурного развития страны советов.

Мощный процесс индустриализации с 1928 г. сказывается и в области культурного строительства. Встает заново и проблема производственного искусства и тотчас получает карикатурное выражение в рецидивах неолефизма. Только первый с'езд АХР, в мае 1928 г.,



М. И. Михайлов ПУТЬ ЦИВИЛИЗАЦИИ (рисунок)

определяя дальнейший ход ахровского движения, как станково-производственного, правильно сформулировал соотношение станковизма и производственного искусства. В АХР начинается рост производственных секций: АХР смотрит на производственное искусство не как на эстетическую категорию, а как на практическое внедрение всех форм изо-искусства в сферу индустрии. Это не должно означать механического и вульгарного переноса станковых традиций и форм в производственное искусство путем стилизации, украшательства и т. д.; взаимоотношения эти должны пролегать по линии новой архитектуры, монументальных росписей, целостного оформления мест собраний коллективов трудящихся. В дальнейшем Ассоциация должна развиваться как об'единение ряда производственных коллективов, что придаст более углубленный характер станковизму и поставит его в естественную связь с остальными родами искусства.



Б. А. Зенкевич — ПРУД (рисунок)

Если просмотреть материал последних выставок АХР и плоды летних поездок ахровцев в 1928 году, станет очевидным возрастающее стремление художников к живописному лаконизму, к новому композиционному строю социальной картины, психологической выразительности типажа, к отчетливому живописному языку (Соколов-Скаля, Богородский, Кацман, Иогансон и др.). Когда-то большинство ахровских работ страдало чрезмерной детализацией и некоторой протокольной пассивностью; теперь является стремление к обобщенной трактовке, к желанию побудить зрителя к активному восприятию, сродному творческим функциям самого художника. В связи с этим возрастает такое острое внимание ахровца к соседним родам искусства (композиция кино-кадра и др.) при всем понимании того, что каждому роду искусства свойственны свои материальные средства выражения.

Большая роль должна принадлежать АХР и в сфере социального портрета и бытового пейзажа, которые окажут чрезвычайное влияние на формирование социального жанра, композиционного пейзажа. Чрезвычайно любопытно, что после 10-й выставки АХР у многих ахровцев возросло стремление к пленэру, и в этом отношении интересны этюды Б. Яковлева, Радимова, Рянгиной, Крайнева, Тихомирова, Покаржевского и др. Плен-эр, очевидно, помогает АХР изжить колористическую скудость, „серизну“ первого периода.

Все наши выводы по необходимости имеют характер беглого наброска. Необходимо в дальнейшем последовательно, на конкретном материале ахровских поисков проследить и



П. П. Соколов-Скаля ЭСКИЗ К КАРТИНЕ (масло)

показать, как решаются все эти задачи и основным ядром Ассоциации и художественной молодежью ОМАХР. В этом отношении особенно важным будет опыт очередной 11-й выставки АХР.

В решающих схватках труда с капиталом, в грядущих классовых боях изо-искусство только тогда сыграет свою настоящую роль, когда научится эмоциально заражать рабочего зрителя идеями и чувствами Октября.

Нам более, чем когда-либо, следует вспомнить слова Шардена:

„Надо писать не красками, а чувствами".

Следующий номер журнала будет посвящен 11-ой выставке АХР— „Искусство в массы"

ЖИВОПИСЕЦ И ДЕЙСТВИТЕЛЬНОСТЬ

Н. ЩЕКОТОВ

В деятельности живописца-реалиста мы в общем отмечаем два момента, когда он обращается к своим предполагаемым или действительным потребителям: первый, когда он изучает жизнь и явления общественного характера, как материал, подлежащий художественному оформлению; второй, когда он передает готовый продукт своего труда на суд общества. В первом случае он ищет в природе и в обществе стимулирующей зарядки для себя и своего произведения, во втором — мы получаем от него, через его произведение, стимулирующий толчок, определяющий в той или другой степени наше поведение.

Изучение художником жизни в нашу эпоху состоит прежде всего в том, чтобы обнаружить во всем обширном многообразии жизненных явлений те, на которые рабочий класс и, в частности, наиболее активная творческая часть его реагируют сильнее всего, положительно или отрицательно — безразлично. В таких общественных реакциях чаще всего и нагляднее открывается для нашего художника-реалиста характер практического отношения нового советского общества к бытию, способы, которыми это общество борется за революционное переустройство жизни, и те препятствия, которые ему приходится преодолевать в этой борьбе.

Это изучение живописцем жизни, несомненно, имеет самую тесную связь с таким же изучением, выполняемым всяким вообще общественником, всяким человеком, деятельно участвующим в новом жизненном строительстве, но вместе с тем отличается от последнего и рядом „профессиональных" особенностей. Так, например, внимание живописца сосредоточивается прежде всего на явлениях действительности, воспринимаемых глазом, затем из числа полученных впечатлений он отбирает и запоминает преимущественно те, которые поддаются оформлению именно в том материале, в котором он работает и, наконец, его воображение устремлено в сторону создания обобщающих образов, переживаемых единовременно, а не в логически развивающейся последовательности, как это бывает в литературе и в музыке. Легко понять, что все эти особенности, своеобразно окрашивающие „живописное" восприятие действительности, обусловлены формально-техническими законами данного вида искусства. „Материал обладает самолюбием", говорит один художественный критик: — „у него своя чувствительность к восприятию того или другого художественного замысла. Он любит показать, что если он и был побежден мастером,—он все же боролся, и если мастер создал шедевр, то и он, материал, вложил в это создание нечто от своей воли"[1].



К. Писсарро ПРАЧКИ

Можно доказать множеством свидетельств, что этот „материальный" привкус, свойственный художническому восприятию жизни, не приходит к художнику потом, когда он уединяется от наблюдений жизни в свою мастерскую и становится с кистью перед полотном, свеже-натянутым на подрамник, но именно в тот самый момент, когда он находится лицом к лицу с интересующим его жизненным явлением.

В письмах Ван-Гога, вообще необыкновенно значительных для современного живописца, мы находим многочисленные примеры такого художественного видения действительности. Каждое восприятие его пахнет— если так можно выразиться,—масляной краской, испещрено следами кисти, очерчено линиями, моделировано цветовыми градаци-

[1] E. Guillaume, Le Salon 1881. Rev. d. deux mondes. Juin.

ями. „Я собираюсь писать спальню совсем просто", — пишет он: — „на этот раз краска должна сделать все, ее упрощение должно дать вещам большой стиль, а зрителю внушить полный покой и сон". Ваг-Гог только еще намечает здесь тему своей картины — спальня, покой, сон, — а уже тематическая наметка у него окрашена в прямом значении этого слова. „Стены должны быть", — продолжает он, — „бледно-фиолетовые, пол в красных плитах, дерево кровати и стульев масляно-желтое, простыни и подушки светло-зеленые и т. д.". Была ли в действительности так окрашена какая-либо спальня, видел ли такую спальню сам Ван-Гог? Каждый живописец поймет, что светло-зеленые простыни и подушки зрению простого человека, не живописца, представляются белыми, так же как и бледно-фиолетовые стены—хотя мы и стоим здесь перед воображаемой, еще ненаписанной, картиной Ван-Гога, но накопленные им наблюдения действительности уже облечены в ту материю, в которую их предполагает запечатлеть живописец.



Ленинградская группа „Октябрь" ИНТЕРНАЦИОНАЛ, деталь картины (масло)

Об особенно материально-красочном восприятии живописцем действительности очень отчетливо говорит и германский художник М. Либерман: „Высота таланта живописца", отмечает он, „определяется глубиной, обширностью его воззрений на действительность, но именно специально живописных воззрений. Иначе Гете был бы таким же великим живописцем, каким он был писателем. Как показывают бесчисленные рисунки, хранящиеся в доме Гете, у него не было недостатка ни в прилежании, ни в ремесленном умении; и если, несмотря на самые горячие свои желания, он всю жизнь оставался диллетантом в изобразительном искусстве, то причина этого просто в том, что его воображение — как прирожденного писателя—могло творить только в словесном материале".

У больших художников „житейский" взгляд на действительность составляет единое целое с „профессиональным", но обычно эти воззрения как бы вступают друг с другом в борьбу. Такой дисгармонией особенно страдает русская живопись. История русской живописи 19 века, за редкими исключениями, является рядом примеров или превалирования идейно-тематического воззрения над идейно-формальным, или наоборот. Русский живописец, начиная от А. Иванова и кончая „Миром искусства", либо разрабатывал тему и потом прилаживал к ней материально-живописное оформление („Передвижники", „Мир искусства"), либо, сосредоточиваясь на формально-технической схеме, потом пытался вложить в нее тематическую зарядку („Голубая роза", отчасти „Бубновый валет"). То, что особенно ценно для нас в современном французском искусстве, это—именно традиционная целостность художнического воззрения на действительность, которую французские мастера сохраняли и сохраняют при всех стилистических видоизменениях своего искусства на протяжении хотя бы последних восьмидесяти лет.

Наследие нашего прошлого до сих пор еще давит на нашу современность, и советские живописцы, несмотря на явные усилия избавиться от этого давления и пойти своим самобытным путем, до сих пор еще не освободились от двоякого отношения к действительности. Одни, стремясь приблизить искусство к массовому потребителю, которому, конечно ближе „житейский" взгляд на действительность, нежели профессионально-художнический, преуменьшают значимость последнего в роли стимулирующей силы художественного произведения, другие, наоборот, вполне сознавая эту роль, преувели-

лей. Рабочие интересуются своими художниками и требуют реалистического революционного искусства. Они очень хорошо отличают подлинного революционного творческого мастера от фразера и требуют качества. К сожалению, буржуазия лучше осознала огромное агитационное значение искусства, чем руководящие центры революционного движения, и жестоко преследует революционное искусство и его художников. Закон против нарушения порядка и нравственности дает каждому реакционному прокурору власть запретить несимпатичные ему произведения, уничтожить их и преследовать художника. Процессы против революционных художников следуют один за другим. Сейчас под судом под угрозой тюрьмы за антикапиталистические и антирелигиозные рисунки находятся, например, Георг Гросс и Виланд Гернфельде, обвиненные в богохульстве. Открытый террор впрочем еще не самое худшее. Несмотря на то, что лучшие из революционных художников Германии популярны, они конечно, зачастую еще больше, чем их буржуазные коллеги, осуждены на голодовку. Я выше называл Гросса, которого покупает буржуазия, но он, как и некоторые другие художники, лишь реалистически изображает карикатурную харю в данное время господствующего класса, но горе тому, который осмелится показать пролетариату его путь — он вне закона!



Г. Тихауэр — КУЛЬТУРТРЕГЕРЫ

КУДА ИДЕТ ИСКУССТВО ФРАНЦИИ?

А. ВАРНО

(Из разговора с Антуаном Бурделем „La comédie“ 2/IV—28 г. А. Варно).

В этот день Бурдель после мощного напряжения за работой над памятником Польше позволил себе отдых после обеда. Мы нашли его в помещении, которое он занимает недалеко от своих мастерских. Он смотрел картину, прислоненную в стене: букет цветов среди тяжело падающих и извивающихся драпировок.

„Это — молодой живописец Понсе. Он принес мне эту вещь сегодня утром; я видел несколько его работ, они внушили мне доверие; чтобы убедиться еще больше в том, что я не ошибался, я попросил его сделать сюжетную вещь. Сделать эскиз картины: „Странники из Эммауса“; вот эскиз. Вы видите, я не ошибся: это испытание, которого не выдержали бы многие из молодых живописцев. Между натюр-мортом и сюжетной композицией—целый прыжок. Вот пример: меня приглашали быть председателем одного общества художников. Я боюсь всего, что официально, но... в конце концов я согласился под условием, что на будущей выставке этого общества каждый участник будет иметь лишь по одной вещи и что вещь эта будет композиционной картиной. И что же — выставка не смогла состояться, так как ни один из участников ее не смог выполнить этого условия“.

Отметив, кроме упомянутого автором букета художника Понсе, еще художника Милюновича, Бурдель перешел к теме собеседования.

„Куда идет живопись? — Вопрос очень сложен. Но есть одно, что нужно сказать: достойно сожаления, что молодые художники сегодняшнего дня презирают ремесло, технику их искусства. На-днях один молодой скульптор показал мне фигуру, которая казалась высеченной ударами топора, он уверял, что это синтез. Несчастный, подумать только обо всем том, что заключено в одной фигуре, о тысяче вещей, из которых состоит форма, об‘ем, о всем, что можно в них найти. Не поразительно ли видеть молодого человека, который вообще ничего не знает и в то же время хочет дать синтез. Синтез чего? — Когда он ушел я сказал своим ученикам: Искусство — мощный симфонический оркестр из всех инструментов, упорядоченное и мудрое целое. Скульптор, которого вы только что видели, напоминает мне ребенка, который, слыша чудную симфонию, бил бы по котелку говоря: „Я тоже делаю шум“.

„Слишком много молодых художников не желают работать. Они леняться учиться или слишком безразличны. Они хотят все взять гениальностью, и у них нет таланта. Когда я еще маленьким работал в Монтобане у моего отца, — который как вы знаете был деревообделочником, — я часто видел товарищей, которые обходили всю Францию. Они любили свое ремесло. Когда кто-либо из них что-нибудь умел, патрон говорил ему: „Ты еще не достаточно искусен вот в том-то и том-то, иди к такому-то мастеру, в такой-то город, он даст тебе хорошие указания“.

„Сейчас еще распускаются прекрасные цветы, но большое зеркало разбито, есть только отдельные осколки. Видят лишь поверхностное: например, я внес свою долю в приближение скульптуры к архитектуре, но я часто вижу людей, которые мне подражают лишь потому, что видели мимоходом мои барельефы в театре Елисейских полей. Они не поняли их внутреннего смысла. Они идут к архитектуре от голого принципа, и в фигурах заменяют живое человеческое колено геометрическим карнизом“.

— Не находимся ли мы в критическом периоде? Французское искусство не переживает ли сейчас опасность?.

„Никоим образом. Я уважаю нашу эпоху. Это прекрасная эра и в живописи и в скульптуре. Я знаю среди моих учеников больше 20 выдающихся художников“.

— Идет ли французское искусство в сторону возврата к природе или нас ждет новый период интеллектуализма?

„Это исключительно вопрос личности. Манера выражаться не имеет большого значения. Когда я увидел во Флоренции фрески Фра-Анжелико, я был так поражен и взволнован, что не знал, где нахожусь. Я шатался, спускаясь по ступеням“.

— Итак, по вашему мнению, мы находимся в прекрасной эпохе?

„Несомненно, посмотрите,“ — он снова указал на картину своего протеже: „Эпоха, в которую молодой живописец, один из многих, пишет с таким дарованием и любовью — прекрасная эпоха!“.

От редакции. Пессимистические замечания Бурделя более серьезны и убедительны, нежели восторженные восклицания, которыми он так неожиданно их заключает.

Р. ДЮФИ КАК ДЕКОРАТОР

ЗЕТА

О декоративизме современной живописи много говорят и пишут, не определив еще до конца ее основных предпосылок. В частности, французская живопись, сохраняя за собой передовые позиции в соревновании отдельных европейских стран, бесспорно — декоративная в весьма значительной своей части. И было бы бесполезно это оспаривать, тем более с того момента, когда „кубизм“ выродился не в конструктивизм, как это можно было ожидать, а в декоративизм, что явилось логическим следствием взаимодействия сил, создающих базу для искусства Франции.

В эпоху напряженно индустриальную для всей Европы, а для Франции в особенности, всякое проявление творящего сознания направляется по руслу изобретений, главным образом в области того или иного вида промышленности. Поэтому мы и видим крупнейших художников современности, занятых в производствах мебели, посуды, автомобилей, тканей, работающих для магазинов дамских нарядов, игрушек и пр.

В СССР индустрия значительно слабее связана с искусством, тогда как на Западе громадный процент художников на службе у производств. В данный момент я хочу обратить внимание на художника Дюфи, полагая, что кое-что из его практики может быть использовано и нашими художниками-производственниками, взяв то, что отвечает нашим задачам. Рауль Дюфи—крупнейший французский художник декоративист. Он некогда выступал в группе „Диких“, вдохновляемой Матиссом. Теперь Дюфи является наиболее последовательным завершителем стремлений этой группы с ее отходом от иллюзорной действительности. Его путь—от импрессионизма к экспрессивному декоративизму. Он создал в узоре тканей свой стиль, выражающий вкусы всей первой четверти нашего столетия и подводящий итог исканиям последнего тридцатилетия. В его работах стирается грань между станковым произведением и декоративно-прикладным. Картины его так композиционно разрешены, что они сами могут послужить мотивом для мебельной или декоративной ткани.

Дюфи—тончайший колорист. Чаще всего он пользуется акварелью и тушью. Мягкость штриха, прозрачность тона заставляют думать об японцах. И, несомненно, Дюфи немало заимствовал у Хокусаи. Это видно и в трактовке формы, хрупкой и законченной одновременно.

Эскизы тканей Дюфи отличаются своеобразной орнаментикой. Это чаще всего композиции из фигур (спорт), животных, цветов и деревьев. В трактовке этих мотивов, в технике, в манере и рисунке несомненно влияние Востока и Египта. Подражание архаическому искусству вообще очень характерно для наших дней, и Дюфи в данном случае разделяет общие стре-



Рауль Дюфи — ПЕЙЗАЖ (масло)

мления. Как особенность декоративных рисунков Дюфи необходимо отметить их законченный ритм. Комбинируя фигуры, украшая их вязью легких линий, он создает и бесконечную динамику и игру, сохраняющую свою связь с действительностью при полном упрощении схематизированных форм.

Дюфи не знает принципиального различия между производственным искусством и „чистым"; он не рассматривает их как высшее и низшее. Их различие для него заключается лишь в технике, а не в качестве этих двух видов.

В орнаментах, исполненных двумя красками—черной и белой, — Дюфи находит новое применение деревянной гравюры, обогащая ее примитивные декоративные средства. Он вводит в строго ограниченные средства чередования черных и белых плоскостей тонко декоративные пластические элементы. При этом он учитывает качество тканей, предназначаемых для обработки. Он подбирает соответствующую раскраску и технику рисунка для различных тканей. Шелк, полотно и хлопчато-бумажная ткань имеют свои особенности, которые необходимо учитывать при их обработке, чтобы художник мог использовать естественную фактуру самой ткани.



Рауль Дюфи — Рисунок для текстиля

Дюфи исполняет также рисунки для керамического производства, для ламп, ваз и других мелких предметов обстановки. Кроме того, Дюфи является одним из лучших иллюстраторов современной Франции. К сожалению узкие рамки настоящей статьи не позволяют нам остановиться на этой интересной сфере работы французского живописца.

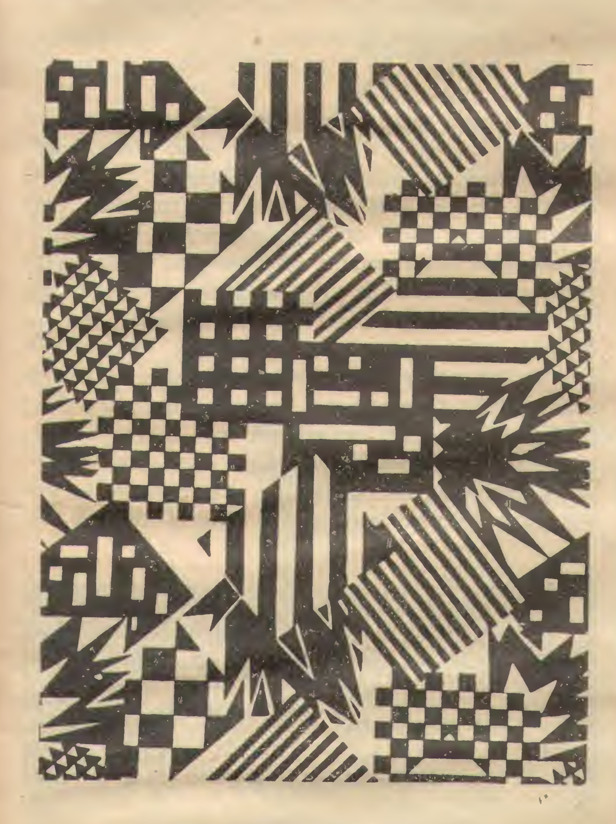
„Создание нового типа художника— „художника-общественника"—всегда было в АХР и продолжает оставаться одной из центральных проблем".

Из резолюций I Всесоюзного с'езда АХР.

БЫТОВОЙ СОВЕТСКИЙ ТЕКСТИЛЬ

Из всех предметов быта текстиль наиболее ярко отражает идеологию господствующего класса той эпохи, в которую он был создан.

В классовом обществе текстиль выполнял важную роль, являясь выразителем классового антагонизма. В феодальном обществе ношение ткани определенного цвета и рисунка декретировалось и разрешалось только для господствующего класса: вспомним костюм французского аристократа и ткани в эпоху Людовика XV, чтобы понять, что ткань являлась одним из элементов классового господства.



Текстильная секция ОМАХР

В капиталистическую эпоху также сильны различия в употреблении ткани буржуазией и пролетариатом. Каждый текстильный рисунок имеет свое „социальное происхождение“.

К советскому текстилю надо подойти, как к одному из средств массовой агитации за новый быт, за новую культуру, за новые задачи, стоящие перед нами в период социалистического строительства.

Выставка „Бытовой советский текстиль“ показала, что эта задача бытового советского текстиля еще не понята.

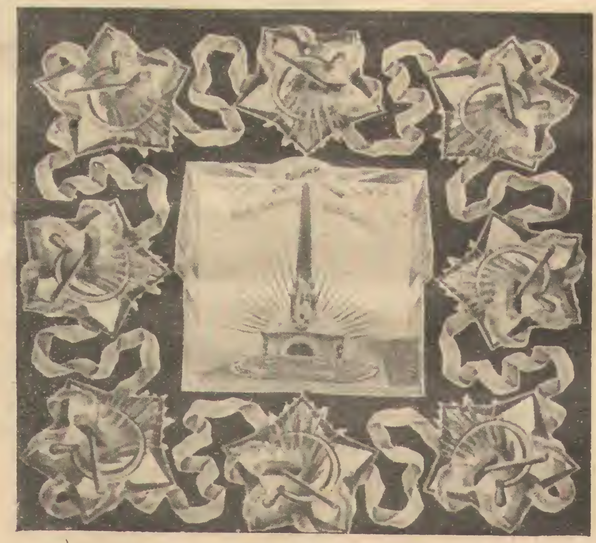
Выставленные образцы ткани эклектичны, являясь смешением всех эпох и стилей.

В большинстве случаев это рисунки, взятые или прямо из старых архивов рисовален или слегка модернизированные. Не мало мотивов для текстильного рисунка взято из заграничных материалов; наши рисовальщики и хозяйственники попрежнему, по-старинке, тянутся за „новинками“ парижских ателье. К сожалению, берут оттуда самое плохое — декаденство — модернизированный стиль, плохо используя как раз ту часть, которую, пропустив через наши критические восприятия, мы можем отчасти использовать.

Это новые достижения в области текстильной колористики, которая на основе развития химии красок сделала колоссальные успехи орнаментики в текстиле, отражающей век машинной техники, век индустрии, с ее ритмом, динамикой, четкими геометрическими формами. Наши ткани по своей окраске, по своей колористике не могут сравняться еще с заграничными по их чистоте и интенсивности цвета.

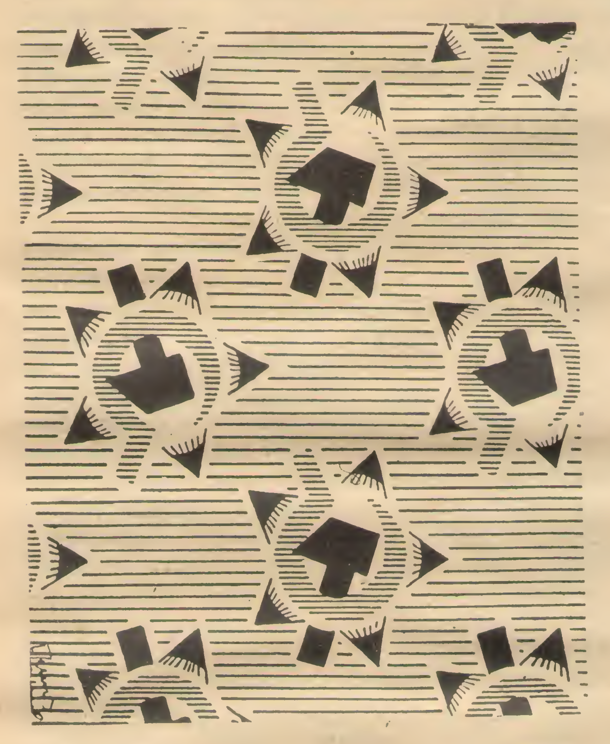
Преобладающий орнамент в текстильном рисунке — растительный, уходящий своими корнями в феодально-помещичью эпоху, в отсталую крестьянскую идеологию. Новая советская деревня с внедрением в ее быт машины, трактора, с ее переустройством на новых общественных началах, с увеличением социалистических элементов требует и нового советского орнамента.

На выставке „Бытового советского текстиля“, кроме подавляющей массы старины и рутины, можно найти попытки подхода к разрешению советской тематики. Таков, например, рисунок занавесочного ситца, изображающий сцены из



Рисунки для текстиля

жизни новой советской деревни в окружении гирлянд из фруктов; но здесь необходимо оговориться, что, представляя шаг вперед в смысле самой постановки задачи, рисунок отнюдь не дает его решения, ибо пытается старыми сред-



Текстильная секция ОМАХР — Рисунок для текстиля

ствами дать новое содержание. То же следует отнести и к рисункам 2-го Хл.-бумажного треста с изображением пионеров, молотов, катушек, челноков и т. д.

Ошибочно полагать, что, перенося механически фотографию, отражающую куски нашей современной жизни, раскрасив ее, мы даем решение столь трудной задачи.

Также неудачно разрешение юбилейных платков с революционной тематикой у различных трестов, несмотря на то, что в штучных товарах художник имеет больше возможностей, чем в метровом товаре с мелким раппортом; рисунки этих платков представляют нагромождение различных революционных сцен, не скомпанованных друг с другом превращая платок больше в музейную вещь, которая должна висеть на стене, а не покрывать головы.

Необходимо отметить совершенно неправильное оформление шелковых тканей Шелкотрестом. На дорогом, дающем столь богатые возможности, материале, как шелк, применяются рисунки, предназначенные для ситца, к тому же достаточно небрежно напечатанные.

Значительно свежее работы студентов Вхутеина, хотя носят тоже следы влияния старого.

Необходимо остановиться на оценке критики, вызванной выставкой „Бытового советского текстиля“.

Мы считаем, что в критике был допущен ряд ошибок и сделано не мало огульных обвинений и неправильных выводов.

Тормозящим, консервативным элементом являются в большинстве случаев хозяйственники и товароведы, боящиеся проведения новых рисунков.

Некоторые критики, как, напр., т. Аранович, сделали неправильный вывод, что „необходимо привлечь к работе по оформлению тканей как можно больше всех художников на основе соревнования. Стремления художников текстильщиков монополизировать право оформления тканей — нездоровое явление“. („Торгово-промышленная газета“ от 1 января 1929 г, фельетон тов. Арановича, Д.).

В самом деле, что означает предложение „привлечь к работе по оформлению тканей всех художников на основе соревнования?“

Это есть не что иное, как воскрешение „прикладничества“, ибо оно предполагает, что достаточно быть художником живописцем, чтобы можно было работать по оформлению текстиля. По существу такое предложение означает, что не нужно знать ничего о качествах материала, оформлять который художник берется, условиях и характера производства, национальных и районных особенностях, а достаточно быть „гением живописцем“,—и все остальное приложится. Отсюда, конечно, недалеко до разговоров о том, что „стремление художников текстильщиков мо-



Текстильная секция ОМАХР — Рисунок для текстиля

нополизировать право оформления ткани — нездоровое явление“. Законные и здоровые требования художников текстильщиков, вооруженных соответствующими знаниями о предоставлении им возможности оформить текстиль, тов. Аранович считает нездоровым явлением.

Тов. Аранович предлагает узаконить то положение, которое характеризует капиталистический строй по отношению к художественному оформлению предметов массового потребления, когда к этому относились весьма пренебрежительно, сверху вниз, и когда мастера „чистого искусства„ между прочим „прикладывались“ к декорированию вещей. Типичный разрыв искусства и производства, давший такие печальные результаты (ведь не секрет, что эпоха капитализма в области художественного оформления текстиля ничего значительного не дала), остатки которого цепко держат еще нас и до сих пор, рекомендуются нам как образец того, что не нужно делать!

Текстильная секция ОМАХР — Рисунок для текстиля

Не назад, в буржуазное болото прикладничества, двойственности и разрыва, а вперед, к единому органически об‘единяющему искусство и производство, художника и промышленность, — к производственному искусству!

Такая критика вредна еще тем, что она затрудняет и без того ту сложную борьбу, которая ведет молодежь за коренное изменение положения художников в производстве, еще больше затрудняет выдвижение новых молодых специалистов.

Надо отметить, что, несмотря на „критиков“, хозяйственная организация (ВТС) учитывает роль молодежи и, создавая художественный совет, привлекает к этой работе молодых художников.



Текстильная секция ОМАХР — Рисунок для текстиля

ВЫСТАВКА К. ПИССАРРО

ПИСЬМО ИЗ ПАРИЖА

А. НЮРЕНБЕРГ

Выставка демонстрирует жизнеспособность импрессионистских идей, тех идей, которые коренным образом изменили наше художническое отношение к окружающему.

У нас держится мнение, что импрессионистское искусство есть мертвое наследие чуждой нам буржуазной культуры. Наши критики разработали даже целую теорию о пассивном характере импрессионизма, о его индивидуализме, суб'ективности и особенно об его этюдности. Из этого предлагалось сделать следующий вывод: импрессионизм, имеющий столько отрицательных с марксистской точки зрения сторон, не может быть приобщен к кругу интересов нашей изо-культуры.

Так ли это? Не имеем ли мы здесь дело с тем, что называется гипертрофией положений? Примеры, которые знает история живописи второй половины 19 века, не говорят в пользу этого мнения. Кто возьмется отрицать об'ективную правду, напряжение и динамику в „вокзалах“ и „улицах“ Клода Монэ? Кто сможет доказать, что не импрессионисты первые открыли современный индустриальный город со всеми его капиталистическими чертами? Нужно ли доказывать, что импрессионизм дал самый об'ективный метод письма?

Примером неправильной оценки импрессионизма служит и выставка Писсарро. Писсарро, на ряду с Миллэ, принадлежит заслуга открытия французских крестьян. И надо отметить, что изображал он их не как индивидуалист или суб'ектист. Чувство об'ективной правды и материальности лежит на всех его полотнах. Это крестьяне, которых вы и сейчас можете встретить на юге Франции. Но Писсарро в свое искусство вкладывает не только наблюдение и содержание, но и свои душевные переживания — свое сердце. Мешал ли здесь ему импрессионистский метод? Разумеется, нет. Напротив, умелое пользование им помогло Писсарро шире и глубже почувствовать деревню.

В чем же тогда индивидуализм импрессионистов? В их личных приемах пользоваться краской и кистью? В личном акценте формы и цвета? Но есть ли это недостаток художника? В чем этюдность импрессионистов? Не в том ли, что они наделили старую, коричневую статичную картину блеском солнца и движением? Разве „Руанские соборы“ Монэ, „бульвары“ Писсарро, „прачки“ Дега и жанровые сцены Ренуара менее монументальны, чем пейзажи Клода Лоррена или пасторали Буше?

Можно ли также считать правильным мнение, по которому импрессионисты будто бы не умели компановать? Не обнаруживается ли тут просто незнание всего богатого наследия импрессионистов? Пора пересмотреть наши тезисы об импрессионизме и переоценить их.

Конечно, я не мыслю себе, чтобы сейчас можно было воскресить импрессионизм в такой форме, в какой он существовал в 80—90 гг.. прошлого века. Нельзя и неле-



К. Писсарро КРЕСТЬЯНКА (масло)

по подражать Монэ и его последователям, особенно нам, советским художникам, живущим под знаком другой культуры и ставящим искусству другие задачи. Но многое из этого великого движения наши молодые художники с большой пользой для себя могли бы усвоить; разумеется, усвоить, критически проработав. Крупнейшие французские мастера нашего времени, Анри Матисс и Пьер Боннар, выросли и развились на импрессионистской почве, правда, впоследствии они ушли от Монэ и создали свои собственные методы (постимпрессионизм). Но сделать это они могли лишь после того, как восприняли импрессионистские принципы.

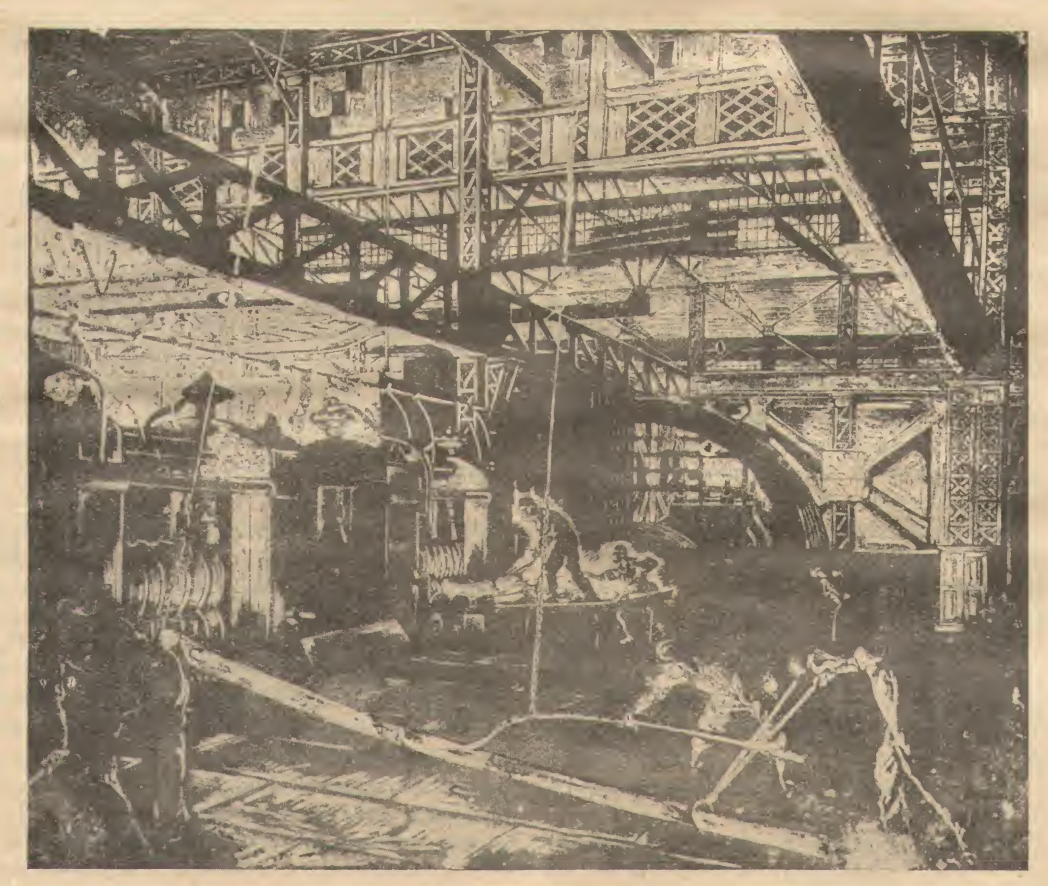


Дега РИСУНОК

Импрессионизм не знал ни географических, ни национальных границ. Под его влияние подпадали художники всех стран. Не следует забывать, что своим высоким уровнем наши лучшие живописцы, Суриков и Коровин, в значительной степени также обязаны импрессионизму. Думаю, что нет основания сожалеть о том, что эти два художника подпали под влияние французской живописной культуры.

Надо думать, что если бы в свое время и другие наши художники вместо Цорна, Каульбаха и Штука изучали Монэ, Ренуара и Писсарро, то нам не пришлось бы иметь дело с наблюдаемыми сейчас академическими течениями.

Примечание редакции. Не будучи приверженцами импрессионизма, как ключа к стилю современной эпохи, печатаем письмо члена АХР тов. Нюренберга в дискуссионном порядке.



И. Соколов ВЫПУСК СТАЛИ (цветная гравюра на линолеуме)

ПО ВЫСТАВКАМ.

Нельзя сказать, чтобы выставки зимнего сезона были очень значительны. Почти все они, за исключением выставок художнического молодняка, носили какой-то камерный характер и были рассчитаны на небольшой круг зрителей. Особенно интересна для нас выставка дипломных работ студентов полиграфического факультета Вхутеина. Она значительна уже потому, что показывает подготовку нового кадра—27 художников полиграфической промышленности. Из них только один не получил диплома, что несомненно говорит о высоком уровне выпуска. Минусом последнего является, однако, его малая партийная и комсомольская прослойка. Из 27 человек, подавших дипломные работы, только два коммуниста и один комсомолец. Правда, в этой группе партийные оказались лучшими художниками. Важно, что полиграфический факультет, до последнего времени дававший преимущественно ксилографов и отчасти литографов, теперь дал и художников-полиграфистов. Особенно отрадно видеть группу в семь человек фото-механиков. Дело в том, что в самом Вхутеине на фото-механическое отделение долгое время смотрели как на сугубо технический уклон, от которого не ожидали получить хорошо подготовленных художников. Усилиями руководителей и самих студентов отделение сейчас поставлено на должную высоту: из четырех заграничных командировок две получили фото-механики,— Захаров и Тейс. Будучи не плохими рисовальщиками, они в то же самое время прекрасные изобретатели и технологи. Захаров дал образец фото-механической репродукции, с которой можно сравнивать лишь некоторые западно-европейские образцы. Тейс показал изобретение в области плоской печати, над которым, по словам специалистов, пока безрезультатно работает германская полиграфическая промышленность. Куликов, Зотова, Стытникова, кроме офортов, представили прекрасные меццо-тинто. Фото-механическое отделение выросло, и можно надеяться, что оно даст нам квалифицированных художников в фото-механической полиграфии. По литографскому отделению выпущено восемь человек. Их работы, несмотря на отсутствие хороших руководителей на этом отделении, интересны и говорят о больших успехах. Некоторые из них — Штыкан, Горшман, Баровская, Куприянов—показали новые технические приемы и разнообразные способы разработки материала.

Если в технологической области незаметно каких-либо серьезных недостатков, то в выборе форм исполнения в сфере заданий эстетско-станковистское руководство сыграло печальную роль. Из дипломников-литераторов ни один не дал иллюстрации к книге; два выполняли плакаты, остальные—альбомы. На ряду с прекрасными, художественно и технически, альбомами плакаты мало обращают на себя внимание. Башихина и Померанцев не дали ни новых технических приемов, ни более совершенного использования уже известных. В советской жизни плакат играл, играет и долго еще будет играть огромную организующую и пропагандирующую роль. Задача Вхутеина — заполнить неожиданный свой пробел в этой области. Такую же картину дает выпуск и по ксилографски-книжному отделению. Среди одиннадцати дипломников только четыре „книжника". Из них особенно интересны и оригинальны Фрам, Телешова, Соловейчик. Хорошо, что почти все дипломники берут темой своих работ нашу советскую действительность в ее революционно творческом проявлении.

Не лишена известного общественного интереса и „Выставка работ молодых дарований" (Бол. зал консерватории). При Наркомпросе, уже в течение нескольких лет, существует комиссия под председательством А. В. Луначарского, распределяющая стипендии и субсидии из фонда помощи молодым дарованиям. Комиссия, располагающая очень небольшим „фондом", естественно, оказывает материальную помощь только незначительной, наиболее даровитой части лиц, обращающихся к ней за поддержкой.

13 января состоялся общественный смотр стипендиатам фонда. В итоге получился выразительно поданый общественный отчет комиссии в использовании предоставленных в ее распоряжение сумм. Среди молодых художников стипендиатов этого года имеется несколько студентов Вхутеина, двое окончивших недавно Вхутеин с заграничной поездкой (Е. Г. Давидович и Н. В. Кашина), учащиеся студии АХР, рабфаковцы и несколько лиц, приехавших в Москву из далекой провинции. На выставке были представлены живописные работы и рисунки Бушинского, Павильонова, Балазовского, Давидовича, Кашиной, Чесноковой, Памфилова, Миронова, Свинарева и Саптилова. Самоучка Лезвиев выставил, кроме живописи, и скульптурные группы. Самоучка бурят Сампилов, батрак, командированный в Москву на рабфак, выставил рисунки пером, живо передающие степных скакунов и наездников. Быт и среда, отраженные в работах этой молодежи, свидетельствуют о кровной их связи с той пролетарской и крестьянской жизнью, из которой они пришли в искусство.

Из персональных выставок, отметим выставку Н. П. Ульянова, охватывающую двадцативосьмилетний период его деятельности (1900—1928).

Широта поисков художника от портрета, занимающего преобладающее место, до театральных, городских и деревенских тем ведет художника к творческим метаниям. Тем не менее индивидуальное своеобразие Н. П. Ульянова связывает его произведение в некое единство, ставя его в особое положение среди других художников современного искусства. Влияние Серова не лишило Ульянова присущих ему глубоко личных черт. Тем же своеобразием его личности можно об'яснить и то редкое в наше время явление, что на всем протяжении своего художнического пути он остался чужд как ретроспективизму петербургской графики, так и крайностям французской школы, свойственной московским художникам предреволюционного периода.

Хорошо владея графитом, художник достигает в нем исключительной выразительности. Линейное начало вообще является основным в Ульяновском творчестве. Сдержанность, почти аскетичность его портретных характеристик придают им большую психологическую остроту. Таковы портреты писателей Вячеслава Иванова, Б. Грифцова и особенно эскизы к портретам В. И. Ленина и А. В. Цюрупы. Можно пожалеть о том, что так мало использован декоративный дар художника, сказывающийся, например, в целом ряде его эскизов к театральным постановкам („Дни Турбиных“ — сцена I акта, отмененного режиссурой, комната Дидро „Мейстерзингеры“— III акт и др.). Необходимо также выделить циклы его рисунков „Театральное“ („Актрисы гримируются“), „Париж“, „Италия“ и особенно ряд иллюстраций к сказкам Гофмана. Большое композиционное чутье, необычная архитектоника городских мотивов обнаруживают сдержанность, медлительность его художественных поисков. К нашей бурной эпохе, эпохе строительства новой жизни, художник подходит с раздумьем и как бы настороженно.

Характерной для некоторых наших московских „западников“ надо признать исключительную по своему эклектизму выставку М. Соколова (Дом Герцена). Выставка оставляет совершенно особое ни с чем несравнимое впечатление в особенности для тех, кто хоть несколько знаком с московскими музеями западной живописи (бывшими Щукина и Морозова). В сущности говоря, вся выставка — сплошное подражание современным французским мастерам. Все от сюжета до фактуры передано М. Соколовым с удивительной беззастенчивой близостью к французским образцам, вернее говоря, оригиналам. Судя по подписям, на выставке имеется ряд вещей, изображающих московские улицы, но французский наряд настолько изменил их обличье, что невольно чувствуешь себя перенесенным во Францию — в Париж и Барбизон. Один только вопрос остается открытым: когда художник покажет нам самого себя и свое отношение к нашей жизни? Не слишком ли щедро растрачивает М. Соколов свой талант, свой вкус и свое уменье, которых у него отрицать нельзя, на „отображение“ уже отображенного?

Выставка гравюр И. Соколова (Музей изящн. искусств). Перед нами внимательный, осторожный, терпеливый и простой художник-труженик, с глубоким уважением относящийся к своему делу. Такие работники особенно дороги в наше время, когда молодежь зачастую увлекается новаторской изобретательностью раньше, чем овладеет простым техническим умением. В гравюрах, разнообразных по технике (резьба по дереву и линолеуму, сухая игла, литография и пр.), И. Соколов захватывает достаточно широкий круг современной нашей жизни—трудовую деревню, производство на заводах, уличную жизнь города и разного рода бытовые мотивы, причем трактует свою тематику реалистически, не впадая в утомительное стилизаторство. Гравюры И. Соколова имеют большое педагогическое значение, но есть одна черта, которая как бы понижает получаемое от них впечатление. Гравер воспринимает жизнь както чрезмерно мирно, пассивно. Темы взяты им из современной жизни, но в художественном претворении их нет мощного биения нашей эпохи.

К числу таких же камерных выставок данного сезона следует отнести и выставку работ учеников Д. Н. Кардовского, организованную в честь учителя по случаю его двадцатипятилетней деятельности. Вместе с любовью к „математичности“ в рисунке, вместе с дисциплиной по отношению к графической обработке художественного замысла Д. Н. Кардовский передает своим ученикам то уважение к художественным ценностям прошлого, без которого вообще нет науки художника. Возможно, что художник-педагог несколько преувеличивает значение для наших молодых мастеров старинной технической рецептуры, возможно, что некоторые приемы старинного рисования переносятся им в современность без достаточной критической проверки и потому сообщают его собственным работам привкус искусственной стилизации, но работы его учеников А. Яковлева и П. Шухмина показывают,

что эти недостатки не являются обязательными в системе Кардовского. От старого корня могут развиваться молодые и крепкие побеги. Реализм, установка на нашу действительность, учет современных художественных завоеваний — поправки, которые могут сделать для нас вполне приемлемой школу Д. Н. Кардовского.

Важную проблему: наметить пути и форму пролетарской монументальной живописи, пытается разрешить австрийский художник Нистлер. Борясь с господствующей среди художников теорией станковой живописи, которую, по его мнению, следует считать выразительницей буржуазной культуры, он выдвигает идею революционной фресковой росписи. К сожалению, работы, выставленные Нистлером, нисколько не решают поставленной им задачи. Нельзя говорить о новом пролетарском монументальном искусстве и в то же время пользоваться упадочными экспрессионистскими средствами выражения. Явная зависимость от различных школ и течений и наличие некоей стилизованной графической формы делают его искусство эклектичным.

Выставочный сезон развертывается с исключительной медленностью. Виной тому отчасти достаточно хорошо известный художникам кризис с выставочным помещением. Однако, очень существенную роль играют здесь и другие причины — главным образом, сложные „внутригрупповые процессы“.

В связи с несколькими минувшими выставками выявляется один из таких процессов — отмирание сезанизма, который может быть сейчас смело назван „старым сезанизмом“. Это видно по седьмой выставке „Бытия“. Начать хотя бы с того, что „Бытие“ горячо отрекается от своей наследственной преемственности с „Бубновым валетом“ и от своей идентичности с русским сезанизмом в целом. Это, конечно, не меняет фактов, всегда сурово остающихся фактами. Правда, нужно сказать, что за последний год в „Бытие“ создалась своего рода „диктаторская“ верхушка — комитет жюри, — которая провела большую работу для того, чтобы свести „Бытие“ с давно забытой и поросшей травой тропинки на проезжую дорогу искусства. Была выпущена своего рода „прокламация“ к членам общества, призывающая их стать „детьми своего времени“, была произведена „чистка“, приняты новые члены и т. д.

Но результаты всех этих усилий или незначительны или указывают на развитие об'единения в сторону, нежелательную для его основного ядра.

Самой характерной фигурой об'единения на 7-й выставке является Ражин, характерный художник крестьянства. Пейзажист, он природу воспринимает под специфическим углом зрения. Суровая, настороженная, она для него арена ожесточенной борьбы, из которой крестьянин выходит все же победителем. Пламенеющие скирды всегда утверждают эту победу на его полотнах.

У некоторых других художников „Бытия“ можно говорить разве лишь о трудном и медленном преодолении старых традиций. Попытки перейти к сюжету попрежнему „натюрмортны“ (Богданов „Вузовки“). Быть может, более других „очеловечены“ и психологичны „Старуха и Комсомолка“ Саввичева. Но какие опустошающие творческие усилия глядят из всех пор этого полотна! У Стеньшинского шагом вперед можно считать „Ильмень Озеро“. Но и здесь „натюрмортность“ далеко не изжита.

Вся же остальная группа художников оказалась прежней и по комплексу изобразительных приемов и по излюбленной тематике (пейзаж).

Все это говорит о крушении попытки возродить „Бытие“, крушении тем более очевидном, что все пополнения, которые имели в нем место, были пополнениями графическими. К тому же они шли по линии диаметрально противоположной „Бытию“, как живописному об'единению, каким оно было до сих пор, а именно по линии экспрессионизма (Галдыкин, Каптеров и др.).

Из года в год „Бытие“ беднело силами. Сейчас попытка его усилиться привела к созданию двух механически соединенных групп. Не надо быть пророком, чтобы предсказать их распад в самом непродолжительном времени.

Другая выставка текущего сезона—„Выставка рисунков 13“—показательна как раз не для нисходящего, а для восходящего процесса влияний французского искусства последней формации, искусства послевоенной французской интеллигенции. Это искусство было продемонстрировано нам недавно на выставке французского искусства в Москве. Анализ причин, обусловливающих рост этого влияния, лежит за пределами настоящего обзора — он заслуживает самостоятельной статьи. Здесь же надо остановиться на характере этого влияния. Художники из группы „13“ ставят перед собой задачу передать мгновенное впечатление и при том такими средствами, которые создали бы иллюзию мгновенного и непосредственного фиксирования этого впечатления. Я говорю иллюзию, потому что художники сознательно и процессом длительной работы подводят к этому свои листы. Многие из представленных на выставке будто-бы бег-

лых и незавершенных работ в действительности результаты „упрощающей“ и „эскизирующей“ работы. Это даже не классический импрессионизм, потому что хотя бы в лице Монэ и Манэ последний стремился передать впечатление во всеоружии средств живописного мастерства. Художники проделывают здесь процесс обратный, который ведет к произведению большого диапазона, к картине, к тому, что во всех родах искусства называется „большим полотном“. От процесса эмпирического (накопления впечатлений, наблюдений и т. д.) он идет не к синтезу, а к обнажению физиологической первоосновы ощущения.

Тенденции развития, показанные выставкой „13“, чрезвычайно опасны. Как и холодный формализм старого формализма, теряющий в настоящий момент свою заряжающую силу, так и обнаженный физиологизм ведут в конечном счете к одному и тому же — к уходу от больших и трудных заданий современного искусства. Поэтому произведения этой группы безусловно талантливой молодежи можно признать интересными и нужными, если подойти к ним, как к подсобному материалу, накопляющему опыт и требующему дальнейшей обработки. Как законченные же художественные произведения, претендующие на самостоятельную художественную ценность, они должны быть решительно отвергнуты. Молодежь „13“ еще свежа и не запуталась окончательно в сетях своей неверной установки. Поэтому вполне возможно, что эти ошибки будут его в дальнейшем преодолены.



Н. П. Ульянов Портрет т. ЦЮРУПЫ (рисунок)

НОВАЯ ЭКСПОЗИЦИЯ В ТРЕТЬЯКОВСКОЙ ГАЛЛЕРЕЕ

М. КРОТКИЙ

Новая развеска, поскольку можно угадать ее основную мысль, возвращается к хронологическому принципу, от которого галлерея уже отказывалась, не без удачи, при перевеске картин 18 века в 1925 году на выставке „У историков русской живописи". Хронология, проводимая со всем упрямством художественно невоспитанного глаза, вредит показательности и доступности материала. Развеска служит узким исследовательским целям, а современные задачи музея должны прежде всего иметь в виду широкие массы, которые идут в музеи и ждут ясного показа поступательного движения искусства.

В живописи 18 в. должны быть прежде всего особо выделены наиболее значительные произведения, как доказательство высоких ступеней мастерства, которых достигли русские художники за сравнительно краткий срок их ученичества. В данной развеске этот момент совершенно упущен. Среди большого количества произведений Левицкого висит так много второстепенных и даже сомнительных его портретов (Голицын, Новиков, Дмитриев), что лучшие его вещи совершенно не заметны и во всяком случае глаз, при общей пестроте до крайности перегруженной стены, не останавливается на них. То же самое, если не в большей степени, относится к Рокотову и Боровиковскому, т.-е. к трем самым значительным художникам. При такой развеске совершенно непонятны иностранцы 18 в., жившие и работавшие в России. Появление их на стенах может быть оправдано лишь сопоставлением их с русскими художниками для показа иностранных влияний. К сожалению, многочисленные и не всегда ценные по качеству произведения иностранцев так неудачно вкраплены в русскую живопись, что вносят только путаницу в общую систему развески, не выполняя своего назначения. Невыполнена и вторая, не менее важная, задача экспозиции—выделение основных моментов, которые в дальнейшем получили у нас особое развитие и в которых заключен весь смысл русского искусства следующего 19 века. Было бы особенно интересно раскрыть предшественников Венецианова, Федотова и передвижников и обнаружить еще в 18 веке зародыши реализма, появляющиеся наперекор официальному „дворцовому" искусству. Перевеска совершенно скрыла этот момент. Истоки и развитие жанра и реалистического пейзажа принесены в жертву хронологии. С другой стороны, академическое искусство, игравшее такую значительную роль не только в 18 в., но и в 19 в., тоже распылено, и для обозревателя остается неясным, против чего же собственно боролись русские художники реалистического направления на протяжении почти всего прошлого столетия. Общий вид завешенных стен не дает успокоения глазу и вместе с тем лишает нас возможности сосредоточенно рассматривать произведения. Картины зачастую висят в четыре ряда на подобие шашечных обоев, повторяя все недостатки старой развески. При этом не сохранено и архитектурное строение стен, что при неудачном выборе их окраски, особенно сиреневого цвета в зале Боровиковского, с'едающего его сиреневые тона, усугубляет отмеченные нами недостатки развески. Выдвигая на первый план совсем мелких мастеров (наприм., портреты Головачевского) в ущерб крупным, авторы развески обнаружили не только хронологический, а просто „археологический" подход к русскому искусству блестящей его поры.

Как далеки иные работники музея современной живописи от современных вопросов искусства, как оторваны они от нового потребителя последнего!

Каким эстетским любительством, какой художественной слепотой страдают такие археологи-искусствоведы. Неужели у нас нет специалистов, способных понимать, что требуется от художественного музея в деле создания нашей советской художественной культуры?

„Ахровская формула „Содержание организует форму" не означало засилия сюжета над формой, не означало гипертрофии содержания, этой формулой определяется только метод разрешения этих задач".

Из резолюции I Всесоюзного с'езда АХР.

ИЗО-НИГИЛИСТЫ

ЭФДЕ

Характерной чертой русского художника изобразительного искусства издавна была его неуверенность в нужности и своевременности его художнического труда. Подобное сомнение некогда служило причиной болезненной „застенчивости“ Александра Иванова, оно же сыграло мрачную роль в душевной болезни Врубеля и привело на дно жизни ряд талантливейших мастеров. Такие „львы“ как К. Брюллов были только редкими исключениями на общем унылом, нищенском фоне жизни и труда русского художника, вплоть до 90-х годов прошлого столетия.

Дело, конечно, не в том, что прежние наши художники вообще отличались какой-то особенной психической слабостью и гамлетовскими сомнениями, но прежде всего в тех социальных условиях, которые эту слабость создавали и отчасти оправдывали. Достаточно познакомиться с биографией Т. Шевченко, [1]) вся деятельность которого, как живописца, была смята и загублена эпохой крепостничества, чтобы понять трагедию художника первой половины 19-го века, с одной стороны, разбуженного к высокому призванию культурного деятеля, а с другой — оставшегося слугой, если не рабом владетелей крепостных душ.

Даже передвижникам не удалось изжить эту традиционную неуверенность, парализовавшую кисть русского художника. „Хорошо было бы, если бы вы совсем бросили этот вздор, ваше искусство. Теперь не то время, чтобы заниматься этими пустяками“,— внушал молодому Репину один из радикально настроенных студентов того времени. „Я чувствовал, что он во многом прав, но мне жаль было расставаться с искусством“,—говорит И. Е. Репин. [2])

Наступившая затем эпоха индивидуалистического искусства с его лозунгом „искусство для искусства“, будто бы развязавшая художника от каких бы то ни было обязательств по отношению к общественной борьбе, конечно, не укрепила и не узаконила его общественное положение. Он, как и прежде, чувствовал себя производителем необязательной продукции, ценность которой устанавливалась узким кругом меценатов покупателей значительно ниже столь же не обязательных, но менее благородных украшений буржуазного быта.

Революция поставила вопрос об общественном смысле изо-искусства заново, художники ответили на него сперва беспредметничеством, т. е. откровенным изо-нигилизмом, но беспредметничество оказалось неприемлемым новому советскому обществу, поскольку оно, хотя и стремилось, но не было в состоянии служить революции, поскольку оно было непонятно рабочей массе, поскольку оно по самой сущности своей оказалось вне сферы отчетливой, общедоступной агитации, поскольку в нем наблюдались подозрительные переклички, не только внешне-формального, но и принципиального характера,



М. М. Берингов НАЛЕТ НА ГОРОД

[1]) В издании АХР.

[2]) И. Е. Репин. И. П. Крамской: „Памяти учителя“

с буржуазным искусством Западной Европы [1]). В силу всех этих особенностей беспредметное искусство было и остается неясной величиной с точки зрения своего служения делу революции. Краткое торжество „левых“ и последовавшее затем быстрое их падение, конечно, не способствовало укреплению положения художника



Б. В. Иогансон КУЛАК (рисунок)

в советском обществе, тем более, что индивидуалистическая дезорганизация, в которой он продолжал работать ставила его как бы вне круга трудящихся других профессий.

Художник изо-искусства до сих пор еще „не привык“ к профсоюзу, до сих пор еще не выработал традиций члена профсоюзной организации, до сих пор еще не чувствует в достаточной мере необходимости коллективно трудиться, коллективно защищать свои трудовые интересы. Голос художника-профессионала не слышен в печати и слабо и случайно звучит в учреждениях и организациях даже тогда, когда последние решают вопросы, прямо относящиеся к его труду, к его продукции. За художника говорит всякий, кому не лень. Художественная критика обращается с художником, как с мертвым, будучи уверена в его безответности, в его неорганизованности, в разнобое, который позволяет самому невежественному критику, самому заядлому изо-бюрократу произвольно расправляться с трудными вопросами нашей художественной культуры.

Неясное положение художника в обществе, характерное для дореволюционной эпохи, в значительной мере уцелело и у нас. Общественная пассивность работников изо-искусства, анархические приемы их труда, идеологическая пестрота их воззрений, индивидуалистическая гордыня, цеховая замкнутость, примитивная конкуренция, мещанский быт, все это наследие прошлого отодвигает деятельность художников к отсталым видам трудовых процессов. Художник еще не идет нога в ногу с пролетарским активом, а плетется у него в хвосте.

Стоит только конкретно представить себе все эти основные недомогания наших изо-работников, чтобы понять, какую огромную сложную и тонкую работу необходимо им выполнить при поддержке советской общественности для того, чтобы выйти на правильную дорогу, на передовой культурный пост.

Вполне естественно, что на ряду с длительной и трудной работой, которую, например, ведут АХР и ОМАХР по переводу художнического труда на социалистические рельсы, на ряду с работой, требующей большой выдержки, острого внимания к попутчикам, тщательного раскрытия антиреволюционных, антиобщественных тенденций среди замаскировавшихся элементов, на ряду с критическим учетом потребительских запросов от времени до времени в среде искусствоведов и некоторых групп художников возникают попытки одним ударом разрубить запутанный гордиев узел, одним прыжком перескочить от эпохи капитализма непосредственно в коммунизм, забывая при этом „что между капиталистическим и коммунистическим обществом лежит период революционного превращения первого во второе“. (Маркс).

Характерно, что при каждой такой попытке неизменно возрождается изо-нигилизм и одновременно обнаруживается сильное тяготение к „производственному“, инженерийному“ искусству, при чем уничтожение изо-искусства служит предпосылкой для желанного существования искусства индустриального. В этом противоставлении второго первому видно наивное стремление заменить чрезвычайно трудные, запутанные, вопросы идеологического порядка, связанные с изо-искусством, будто бы идеологически нейтральными вопросами техники. Когда наши архитекторы-конструктивисты без зазрения совести копируют типы американских построек, они не встречают пока возражений, но стоит только советскому живописцу написать картину на тему, могущую заслужить одобрение у той же буржуазии, от которой мы заимствуем архитектур-

[1]) Маца в своей книге „Искусство в современной Европе“ раскрывает перед нами ряд худож. направлений в Зап. Европе данной эпохи, с которыми мы познакомились на советской почве за первые 5 л. после Октября.

ные формы, как тотчас же обнаруживается идеологическая неприемлемость такой живописи для нас. В чем тут дело? В сфере индустриального искусства значительная доля работы пока падает на отбор материала, созданного в буржуазных странах и на применение отобранного к нашим интересам, в сфере же изо-искусства вопрос и сейчас уже ставится о создании нашей советской могли быть надежды на облегчение и ускорение развития собственного советского изо-искусства при помощи подражания, на доведение его до „европейского масштаба". Но когда единство формы и тематики стало законом для передового советского изо-работника, значительно возросли и трудности в теоретическом и практическом разрешении вопросов изо-искусства. Труд-



М. М. Берингов СВАДЬБА СЛЕПЫХ

продукции, о самобытном творческом моменте, что, конечно, значительно труднее и требует значительно более отчетливой идеологической установки, большей затраты времени и напряжения сил. Отсюда понятно и стремление некоторых художников итти по линии наименьшего сопротивления, т.-е. найти такое „производственное" искусство, в котором вопросы идеологии не „выпячивались" бы так, как они „выпячиваются" в изо-искусстве. Пока думали, что можно взять любую форму и „вложить" в нее революционную тематику, еще ности эти вызвали пораженческие настроения среди части наших искусствоведов и художников, в особенности среди тех из них, которые не мыслят себе развития нашего искусства без постоянного заимствования у изо-художников, работающих под воздействием современной капиталистической культуры. Неизбежность итти своим путем выдвигает призрак идеологической, следовательно, и формальной изоляции нашего изо-искусства от указанных „достижений", а такая изоляция при отмеченных нами неустройствах в жизни и труде советского художника, при художественной не-

грамотности нашей потребительской массы многим должна казаться чистейшим варварством. **Отсюда стремление вообще обойти как-нибудь вопросы изо-искусства, отсюда бегство под сень нейтрального инженерийного художества, в котором при нашей технической и экономической слабости мы еще долго можем оказаться в зависимости от технического прогресса капиталистических стран.**

Поскольку никому еще не удалось доказать ненужность изо-искусства в эпоху диктатуры пролетариата, делается скачок через эту эпоху непосредственно в коммунизм и намеренно закрываются глаза на быстро растущий интерес рабочей и крестьянской массы к продукции изо-художника, на желание этого нового потребителя критически просмотреть все, что в сфере изо-искусства было сделано во времена предшествовавшие революции. Намеренно затушевывается агитационная энергия изо-искусства и т. д.

Изо-нигилизм, конечно, не мог бы иметь никакого влияния на развитие нашей художественной культуры, если бы не особенности той ситуации, в которой изо-нигилисты наших дней находят себе известную опору. Именно эта ситуация больше всего и должна привлекать наше внимание.

В чем же изо-нигилисты, нео-лефовцы видят базу для своего выступления? Прежде всего в новом советском строительстве, естественно выдвигающем вперед инженерийные интересы. Этот пункт заслуживает внимания, как единственный положительный фактор, лежащий в основе изо-нигилистической теории; дальше мы будем иметь дело только с отрицательными величинами, к числу которых принадлежат: недостаточное проникновение изо-искусства в массы, что позволяет изо-нигилистам рассчитывать на слабую защиту изо-искусства со стороны массового потребителя, недостаточная оценка изо-искусства, как агитационного средства со стороны пролетарского актива, что дает надежду изо-нигилистам на беспрепятственную замену изо-искусства другими средствами агитации (кино), беспочвенность нашей художественной критики и идеологической неразработанности нашего искусствоведения, позволяющие изо-нигилистам теоретически обосновывать свой скачок в будущее, незрелость и несамостоятельность нашего изо-искусства, оправдывающие нападки на него со стороны нео-лефовцев, идеологическая неустойчивость большинства наших изо-художнических группировок и буржуазные пережитки в них, дающие возможность приписывать эти недостатки всему изо-искусству вообще и обращать последнее исключительно в продукт капиталистической идеологической надстройки.

Каким образом эта ситуация учитывается АХР и что противопоставляет АХР нападкам изо-нигилистов, мы покажем в следующий части нашей статьи.

„АХР ставит перед собой двуединую задачу: развитие живого взаимодействия искусств освобожденных и освобождающихся народов и об‘единение художников революции всех стран в единую организацию Интернахр“.

Из обращения I Всесоюзного с‘езда АХР к революционным художникам всех стран.

ОБ'ЕКТИВНАЯ ПОКУПКА

Л. НЮРЭН.

Можно спорить с АХР, но нельзя спорить с историей. Можно не ценить формальных путей АХР, можно, наконец, просто недолюбливать эту Ассоциацию, но нельзя не признать двух фактов: АХР — первое советское художественное общество, наделившее свои картины социальным содержанием и приблизившее к массам свое искусство; АХР имеет за собой целых семь лет упорной борьбы за советское реалистическое искусство.

Эти факты, уже ставшие достоянием истории, хорошо известны всем искусствоведам и критикам, которые волей-неволей, но должны с ними считаться. Не считались с ними только члены закупочной комиссии художественного отдела Главнауки. Эти высококвалифицированные специалисты, одержимые непреоборимым ахрофобством, очевидно, убеждены в том, что не только указанных фактов, но и самого АХР нет и не было на свете. Мы, разумеется, ничего не имели бы против дискуссионной страсти этих темпераментных изо-работников — пусть себе дискутируют, на то они и спецсотрудники Главнауки. К такого рода литературной деятельности людей, призванных заботиться о ренессансе в нашей живописи, мы, выработавшие себе крепкую привычку не отчаиваться, относимся довольно благосклонно, но дело в том, что у них, кроме обширной дискуссионной, имеется еще и небольшая, правда, но весьма важная для нас практическая работа: государственная покупка произведений у художников. На этой практической работе, результатом которой является недавно открывшаяся в Третьяковской галлерее выставка художественных произведений, приобретенных художественным отделом Главнауки за 3 года, мы и намерены здесь остановиться.

Из предисловия к каталогу, изданному специально для этой выставки, мы узнали, что покупочная комиссия в своей работе руководилась тремя принципами: 1) „научным об'ективизмом, отказом от личных симпатий и антипатий, субъективных пристрастий и узкого направленчества“ (гм!), 2) мастерством, качеством продукции и 3) общественной и политической значимостью (во как!) произведений. Принципы, что и говорить, мудрые. Мы даже уверены, что вырабатывались они не без помощи Академии художественных наук. Но вопрос в том, следовала ли им сама покупочная комиссия? Действительно ли она в своей высокой деятельности отказалась от „личных симпатий и антипатий“ и руководилась только „научным об'ективнизмом“? Мы, признаться, глубоко в этом сомневаемся. Почему получилось так, что среди 409 приобретенных ею работ имеется всего лишь 7 ахровских полотен? Неужели это результат научного подхода? Чем можно об'яснить эту исключительную по своему „об'ективизму“ формулу: „Для антиахровских группировок — 402, для АХР — 7“. Почему у ОСТ, например, насчитывающего около 30 членов, приобретена 41 работа, а у АХР, имеющей свыше 200 членов, комиссия нашла нужным приобрести только 7 работ? Почему?

Коснемся теперь общественной и политической значимости закупленной продукции. Среди 409 экспонатов мы насчитали свыше 100 натюрмортов и пейзажей и только 30 вещей, которые можно считать тематическими. Где же здесь „общественная и политическая значимость“? Можно ли считать такую продукцию с точки зрения советской общественности наиболее характерной и ценной? Разумеется, нет.

Выводы? Пусть читатель сам их сделает.

ГЕОРГИЙ БОГДАНОВИЧ ЯКУЛОВ.

А. М. Н.



Георгий Богданович Якулов представлял собою редкое гармоническое сочетание художника - революционера, новатора, артиста и прекрасного человека. Он является одним из первых художников, принявших революцию и участвовавших в художественном оформлении ее пафоса и героики. До конца дней своих он себя считал советским художником, чье искусство призвано обслуживать широкие трудовые массы. Это был непримиримый враг всего в искусстве установившегося, академического. Он избегал всего того, что было связано с инерцией и линией наименьшего сопротивления. Его основным лозунгом было „отвергать и изобретать“. Якулов был редким в наше время представителем артистизма. Подобно итальянцу эпохи возрождения он умел легко выражать свои чувства и ощущения, быстро находить для них форму. Отсюда и присущие его искусству черты ритмичности и динамизма. Как человек, он был чутким, бесконечно добрым и отзывчивым товарищем, полным неугасимого оптимизма. Якулов умел подходить к людям так, что они становились на всю жизнь его друзьями. Его энергия, равная его темпераменту, не знала ни усталости, ни границ.

Заслуги Якулова перед советским изо-искусством значительны. Он один из немногих создателей нашего нового театра, — театра, оказывающего сильное влияние почти на всю Европу. Он не был станковистом. Оставшееся после него наследство выявляет преимущественно его декоративный дар. Но отдельные полотна, написанные им в дотеатральный период (до 1917—18 г.), свидетельствуют о многообразии его живописного таланта. Горячий, насыщенный цвет, такая же форма и богатая всегда остроумная композиция дают ему также право на звание тонкого живописца. Каждая его новая постановка являлась художественным событием, новой страницей в блестящей книге советского театра.

Его ранняя смерть (Якулову было 44 года) вызвала глубокую скорбь у художников всех направлений. От него еще можно было ждать больших побед и завоеваний.

Высоко ценя его, как художника-революционера и товарища, АХР вместо венка на его могилу решила учредить для молодых художников Армении стипендию его имени.

Н. Н. ХОХРЯКОВ.

19 декабря прошлого года в Вятке на 72 году жизни скончался художник Николай Николаевич Хохряков, пейзажист, один из любимых учеников Шишкина. Выступив впервые на выставках в начале 80 гг., он привлек внимание особой гаммой своих картин, изображавших серенькие бессолнечные дни. Его живописный талант был оценен В. М. Третьяковым, приобретшим для своей галлереи картину Хохрякова „Серенький день“, и И. С. Остроуховым, в музее которого имеются две картины покойного художника. Материальная нужда отвлекала художника от живописи. В 90 и 900 гг. он много работал как рисовальщик и иллюстратор и только после революции снова начал заниматься живописью, пробуя себя в новой для него теме интерьера. Одна из наилучших его работ была в прошлом году приобретена Третьяковской галлереей. С 1914 г. по 1927 г. Хохряков заведывал картинной галлереей Вятского художественного музея, обязанной ему своим внутренним устройством. С момента открытия вятского филиала АХР Н. Н. Хохряков состоял его членом, участвуя на выставках филиала.

В его лице ушел один из последних представителей шишкинской пейзажной школы, превыше всего ставившей честное, внимательние отношение к природе, основанной на глубоком знании ее жизни. Но Хохряков это изучение природы соединял с той сдержанной внутренней теплотой, которая является индивидуальным отличием его живописи.

Значительный кружок вятских художников в полной мере ему обязан своим существованием и развитием.

Вятский музей, в который поступили все картины, альбомы и рисунки художника, предполагает организовать его посмертную выставку.

СТЕПАН КАРПОВ.

21-го марта в 3 часа дня от разрыва сердца скончался член центрального совета АХР, художник, кадровый ахровец, Степан Михайлович Карпов. Он родился в 1890 году. Окончил Казанскую художественную школу и ленинградскую Академию художеств в 1922 г.

Уже в Академии он выделился как художник,—композитор больших полотен, с устремлением к фреске,—и как общественник,— поступил в милицию для охраны общественного порядка.



В 1923 г. он приехал в Москву и вступил в АХР. Он обладал очень большими организационными способностями, вследствии чего и был выбран в президиум АХР. Он был тверд в поступках и мягок с людьми—это у окружающих вызывало к нему симпатии.

В АХР он выделился сразу своей картиной „Агитпункт“. Эта картина характеризовала и Степана, как ахровца, и всю ахровскую организацию, которая в сущности является беспрерывно действующим агитпунктом. „Агитпункт“ экспонировался на международной выставке в Венеции в 1924 г., перенеся свое агитационное воздействие уже на Международную арену.

Степан Карпов был настоящим советским художником не потому только, что жил и рисовал на территории СССР, а потому, что своим искусством активно помогал делу революции.

Если мы вспомним его картины—„СССР“, „Агитпункт“, „Тревога на заводе“ (Вооружение рабочих), „Партизаны“, „Единение народов“, „Басмачи“, „Строители“, то невольно складывается и определение Карпова, как художника—Карпов был художник борющегося и победившего пролетариата.

„Агитпункт“, „Вооружение рабочих“, „Басмачи“, „Партизаны“ отражают эпоху гражданской войны, когда пролетариат и крестьянство боролись с врагом революции.

„СССР“, „Единение народов“ и „Строители“—эти картины изображают эпоху победившей революции и строющей свою новую жизнь трудящейся массы.

Если перед собой разложить снимки с работ Карпова, то наше определение его, как художника, борющегося и победившего пролетариата, будет неоспоримо.

За год до своей смерти Карпов совершил поездку по Германии и Италии. Он только накопил силы для своей дальнейшей работы, как вдруг внезапно умер. Он успел почти совершенно закончить свою последнюю картину „Арест Пугачева“.

Он умер в буквальном смысле этого слова с кистью в руке. Для всех советских художников значение смерти Карпова заключается в том, что настоящий художник страны советов всего себя отдает делу пролетарской революции.

Для нас, для ахровцев, значение его смерти заключается в том, что нам надо беречь своих товарищей и неустанно своим искусством помогать делу революции, что будет тем сильнее, чем железней будет единство наших рядов.

Нагрузка Карпова была огромной: он очень много работал как художник и, кроме этого, на курсах АХР преподавал рисование, анатомию и перспективу. Он был председателем живописной секции, председателем выставочного центра.

Он был активным членом молодой нашей секции монументалистов, будучи единственным кадровым ахровцем в этой секции, состоящей из ахровской молодежи.

Мы потеряли очень большого художника, большого человека и работника, выдающегося ахровца—творца.

Карпов любил изображать огненный бой революции. На огне революции он и сгорел. Огонь уничтожил тело славного ахровца Степана Карпова, но никакой огонь не сможет сжечь искусство для революции и во имя революции.

Ев. Кацман.

Я. А. ТУГЕНХОЛЬД.

Мы часто встречаем теперь людей не нашей современности, людей, которые, живя среди нас и участвуя в строительстве советской культуры, все же остаются ей во многом чуждыми.



Они честно и продуктивно работают в различных областях советского искусства, отдают ему много сил, искренно считают себя совкультуртрегерами, но во всех их мыслях, чувствах, вкусах и привычках, во всех проявлениях их психической жизни вы чувствуете, что перед вами люди не нашего времени, не нашего духа и нашего теста. К таким людям принадлежал и художественный критик Яков Александрович Тугенхольд.

На всех его книгах, статьях и заметках лежит печать другого времени, других ощущений. Внешне все его труды кажутся связанными с нашими теперешними мыслями и стремлениями, внутренне—они нам чужды. Ни цитаты из Маркса и Ленина, ни отдельные, умно позаимствованные из газетного злободневного мира словечки не смогли сделать их современными. В них был и оставался до последних дней его работы дух другой, дореволюционной эпохи.

Трагедия Тугенхольда заключалась в том, что он, оторвавшись от дореволюционной интеллигенции и приняв советскую идеологию, не смог органически слиться с ней. В нем никто из нас не видел настоящего советского критика. Старорежимная интеллигенция его считала ренегатом, а советская—рассматривала, как попутчика. Эта трагедия именно и создала для него те своеобразные психологические условия, в которых ему приходилось работать.

У него не было большой аудитории; он не был для нас учителем. Советские художники редко находили в его статьях ответ на волнующие их вопросы. И если мы все же высоко ценили и считались с Тугенхольдом, то только потому, что в его лице видели человека большой и сложной культуры. Он хорошо знал западное искусство, особенно французское, и об отдельных его моментах умел говорить так, что они приобретали ценную для нас значимость.

К сожалению, его неполное восприятие советской художественной культуры мешало ему говорить о ней вполне четким и современным языком.

„От сюжета и иллюстративности художественный путь АХР'а ведет к синтетическому искусству, глубокой тематике, широкому социальному содержанию, к высокой формальной качественности".

Из резолюции I Всесоюзного с'езда АХР.

ХУДОЖЕСТВЕННАЯ ЖИЗНЬ ЗАПАДА

↗ Художественная биржа, если и не является моментом вполне определяющим художественную жизнь Запада, то во всяком случае она составляет тот бытовой фон, на котором развертывается эта жизнь с ее огромными салонами и сецессионами, со многими тысячами безличных картин, „персональными" выставками частных галлерей и художественных фирм. Аукционы и продажи этого года имеют исключительный размах, они идут по линии распада частных собраний Германии, Франции и Англии и перекачивания их в Америку. В этом году музеи С. Штатов пополнились произведениями искусства на общую сумму в 140 миллионов рублей. Германский искусствовед В. Бодэ бьет в набат: указав на возникновение в Америке новых тридцати с лишком художественных музеев, он отмечает, что и последнее преимущество старого Запада на фронте искусства — научно-исследовательская база,— ускользает от Европы. Искусствоведческая работа все меньше и меньше поддерживается капиталистическими странами Европы и все лучше налаживается в Америке, где уже находится свыше 25 Рембрандтов и три подлинных Рафаэля.

„Америка платит любую цену"... госуд. музеи Англии, Франции и Германии не в силах собрать то, что уходит из частных рук,—в лучшем случае дело ограничивается удержанием только исключительных памятников национального значения. В Англии, например, лицо, пожелавшее остаться неизвестным, жертвует нации портрет Лауренса „Спасенный", приобретенный им на одном аукционе за 44.000 руб. Берлинский музей ведет торг с пражским муниципалитетом о покупке за два миллиона рублей произведения А. Дюрера „Праздник венков из роз" *).

Большие музейные выставки Запада в эти годы были посвящены юбилеям великих художников: Испания праздновала столетие смерти Гойя, Германия отметила 400-летие смерти Дюрера. Выставки Дюрера были проведены во всех главнейших европейских центрах, из них по организационному размаху и научной обстоятельности оставила всех за собой выставка Дюрера в его родном Нюренберге, собравшая воедино большое число, никогда не бывавших вместе, произведений мастера; тут же были представлены немецкие школы 14 века и творчество Вольгемута, учителя Дюрера.

Большие „салоны" Франции (весенний, осенний, „Франц. художников", „Независимых" и пр.) так же, как и сецессионы Германии, как всегда подавляют количеством. В Париже в этом году было выставлено около 10.000 новых картин. В Германии многие тысячи. На ряду с этими выставками мы видим венскую „Международную выставку обнаженного тела" (женского „мяса", как пишет рецензент „Прагертагеблат"), Берлинский конкурс на лучший „дамский" (не женский) портрет, Международную выставку глухонемых художников и т. п.

Впрочем, на безнадежной в целом берлинской выставке „без жюри" „Ротэ Фане" сочувственно отмечает залы нашего ОСТ, жизнерадостность (?!) Тышлера, Лучишкина, Мельниковой. Характерна ошибка перевода наименования ОСТ. Переведено: вместо „О-во станковистов" О-во художников „от станка". Ряд выставок в Германии был посвящен Гогену, Манэ, Ван-Гогу.

*) Размер 1,6 × 1,9 м. Писана на доске. Изображена Мадонна, окруженная поклоняющимися ей рыцарями и горожанами, которым амуроподобные ангелы раздают венки из роз. Писавшаяся в продолжение 5 месяцев в 1606 г. для венецианского монастыря Сан-Бартоломео во время второго пребывания Дюрера в Италии, картина была приобретена Рудольфом I. Заботясь о ее сохранности, император поручил перенос ее пешком на плечах четырем сильным мужчинам. Во время эвакуации Праги в 1631 г. картина была так повреждена, что после двукратной переписки ее реставраторами, была продана в частные руки всего за 22 талера. В настоящее время находится в монастыре Страхов близ Праги.

↗ Интересны отзывы заграничной прессы о советском отделе на венецианской Международной выставке. По мнению немецкого обозревателя одной из берлинских газет Оскара Маурус Фонтана, выставка представляет в „итоге художественного движения 10 стран" отход от конструктивного эстетизирующего искусства, от так называемой „абсолютной" самоотражающей живописи, к большим общим представлениям о жизни, в надежде, что они могут восстановить связь искусства с народом. Понятности уже не стыдятся, больше того, ее добиваются.

Критик говорит об опасном возрасте Италии, о конечном этапе, переживаемом Францией, о „гладком лице" Англии, считая, что в нашем искусстве „огромное напряжение воли в каждой картине, в каждой графике; изображенные люди—крестьяне, азиаты, варвары, — даже в голоде полны силы".

↗ „Юманите" сообщает об организованной в Бельвильуаз пролетарской выставке художественных работ рабочих и кустарей. На ряду с живописью революционного содержания представлены предметы быта, обувь и мебель. Выставка имеет успех в рабочей среде.

↗ Муниципальным советом Парижа вотирован кредит в 65.000 фр. на организацию в 1929 г. в Palais des Beaux-Arts выставки произведений Курбэ.

↗ Комиссия Национальных британских музеев испрашивает кредит в 4.000.000 ф. стерл. на постройку новых зданий - хранилищ художественных ценностей Соединенного Королевства.

↗ Музей города Турина недавно приобрел у одного французского коллекционера за 40.000 фр. картину Модильяни. Несколько лет тому назад это произведение было продано маршалом Зборовским всего лишь за 200 фр.

↗ Открылась подписка на „Издания национальных библиотек Франции" — „Editions des Bibliothéques nationales de France". — Вышедшая первая папка содержит серию репродукций с редких гравюр, хранящихся в кабинете эстампов при парижской национальной библиотеке. В серию вошло 20 экземпляров, представляющих лучший период гравюры от 15 века до эпохи Гойя, Фрагонара и Коро.

↗ Журнал „Revue des Deux Mondes" открыл анкету по вопросам о пролетарском искусстве.

↗ Сорганизовалось общество „Société des Amis des Artistes vivants". Цель его — создание из щедрых членских взносов богатого фонда на приобретение картин оригинальных и „неизвестных" художников. Из двух работ, которые в будущем общество намерено приобретать, — одна будет отдана государству в лице люксембургского музея с тем, чтобы впоследствии, когда наступит соответствующий момент, она могла перейти в резервы Лувра. Другая работа войдет в коллекцию общества. Последнее никаких продаж производить не будет. В общество входят три иностранца, из коих американец J. Gallation известен как основатель музея художников, живущих в Нью-Иорке.

↗ В Париже много говорят о нашумевшем в Берлине аукционе, на котором было продано около 30 подозрительных полотен Ван-Гога. Ходят слухи, что вся эта „продукция" принадлежала одному русскому эмигранту, фамилию которого пока установить не удалось.

↗ Закрылся салон „Des Vrais Independants", т. е. „Салон истинно независимых". Вот что о нем говорит журнал „Cahiers d'Art": „Участники его состоят из неизвестных или малоизвестных художников. Это обстоятельство создало для критики необычайное затруднение. До сих пор дело обстояло так: критик находил в каталоге известные ему имена, приклеивал таим несколько удачных афоризмов, — и статья го-

това, тур сыгран. Не было нужды ломать себе голову над тем, чтобы отличить хорошую живопись от плохой. На сей раз критика столкнулась с неизвестностью Ни одного имени, которое бы что-нибудь ей напоминало. Необходимо самой хорошо просмотреть и обязательно сказать что-нибудь новое, другое. Нельзя дать истертое клише обычных фраз и слов. И вот, чтобы иметь вид знающих свое дело и понимающих толк в выставленных вещах, она пустила в ход литературу общего порядка. Фразы ничего не значущие и ни к кому не относящиеся. Единственный критик Поль Фиеренс (Paul Fierens) сумел выделить пять молодых живописцев, которые принадлежат будущему. Среди них один русский — Шатшун.

↗ 15 декабря закрылся „Осенний Салон". Уровень этого салона идет на заметное понижение. Единственное, что спасает его в этом году, это — юбилейный отдел, устроенный по случаю его двадцатипятилетнего возраста. В отделе полотна Сезанна, Матисса, Руо, Ренуара, Гогена, Мангэна и мног. друг. Из скульпторов — Родэн, представленный статуей „Бальзак".

↗ У Bernheim'a Jeune открылась выставка Pierre'a Bonard'a.

↗ 15 декабря в галлерее Зак открылась выставка Н. Альтмана, Чехонича и Фалька.

↗ В галлерее Deshir на B-d Raspail открылась выставка Константина Сомова.

↗ В Лондоне открыта выставка скульптора Цадкина.

↗ В галлерее Wildenstein'a (Нью-Иорк) открылась большая выставка работ Модильяни.

↗ В галлерее Андерсона открыта выставка скульптур Ал. Архипенко.



Г. Кошэ (член АХР) УЖИН РАБОЧЕГО (литография)

ХУДОЖЕСТВЕННАЯ ЖИЗНЬ СССР

Москва.

↗ В доме АХР проведена выставка работ самоучек. Собраны работы крестьян, водопроводчиков, парикмахеров, маляров, токарей, бухгалтеров.

Выделился скульптор самоучка Лезвиев, только что вошедший в организацию ОХС.

С самоучками ведется студийная работа, им читаются лекции и предоставлено специальное помещение в доме АХР.

↗ ОМАХР в замоскворецком доме комсомола открыл художественную выставку.

Несколько работ приобретено.

↗ Вышел первый выпуск журнала ОМАХР.

↗ Годичные обзоры по изобразительному искусству отводят АХР большое место.

↗ Т. Луначарский в „Огоньке", отдавая должное искусству доахровскому, переходя к АХР, говорит: „Началось в художественном мире и другое течение: постепенно стали организовываться реалисты и, опираясь на ту несомненную истину, что их искусство доступно для масс, смогли создать, особенно в лице АХР, крепкую организованную силу, заключившую тесный союз с революцией".

↗ Т. Рогинская в „Известиях" выпукло отражает работу АХР. „Сейчас уже трудно понять все значение выступления АХР в 1922 г., провозгласившей борьбу за картину, за реалистическую живопись, понятную массам и отражающую современность. Для этого нужно вспомнить, что живопись до революции шла под лозунгом „искусство для искусства". Выступление АХР произвело впечатление разорвавшейся бомбы и было встречено со стороны значительных художественных кругов гулом негодования.

С тех пор большинство методов ахровской работы стали „классическими"—широкая общественная установка, организация тематических выставок, стремление ориентироваться на массового зрителя, организация филиалов и т. д.

В то же самое время АХР пережила за эти годы определенную эволюцию, стремясь уйти от протокольной документальности к более углубленному и синтетическому искусству".

↗ Т. Хвойник в Рабисе —„впервые яркая социальная тематика современности получила отражение в художественной практике различных групп и об'единений от АХР до ОСТ включительно".

↗ Виктор Ман „в Учительской газете" в статье „Октябрь и изобразительное искусство" отмечает: „По существу десять ахровских выставок (выст. Красной армии и флота в 1923 г., уголок Ленина на В. с.-х. выставке в том же году, грандиозная выставка АХР „Жизнь и быт народов СССР" в 1926 г. и др.) были значительными этапами в деле развития и упрочения социального заказа. Вместо индивидуального потребителя обозначился и стал занимать надлежащее место новый, коллективный потребитель: профсоюз, клуб, тематический музей".

↗ Наркомторгом и „ВОКС" послана в Нью-Иорк выставка-базар, с отделами художественной промышленности и изобразительного искусства. Изобразительный отдел составлен из произведений о-в АХР, (2 вещи), Четыре искусства (3), Жар-Цвет (4), ОСТ, (5), Октябрь (6), ОМХ.

↗ Союзный Совнарком назначил известному худ. Аладжалову, М. Х. пожизненную пенсию в размере 100 р. в мес.

↗ 16-го сентября была открыта выставка современного французского искусства. На выставке было около трехсот картин и скульптур французских, итальянских, бельгийских, голландских и испанских мастеров, а также русских художников живущих, в Париже. Выставка усиленно посещалась.

Выставлялись произведения: Ван-Донгена, Дерена, Утрилло, Модельяни, Мазерелля, Севрини, Фоконье, Озанфана и других.

Русские художники: Гончарова, Ларионов, А. Яковлев, Шухаев, скульпторы—Цадкин, Хана Орлова и другие.

Выставке посвящен ряд статей: Луначарского, Когана, Рогинской, Тугенхольда, Хвойника, Эфроса, Грабаря, Терновца и пр.

В Академии художественных наук АХР был устроен диспут, посвященный выставке французского искусства.

С докладом выступал член АХР т. Нюренберг.

↗ На выставке работ окончивших Вхутеин отмечают молодых художников: тт. Тавадзе, Пономарева, Сапфирскую, Яровенько, Пахорскую и др.

Скульпторов: Симанович, Мазурина, Виленского и др.

↗ Короткое время была открыта выставка картин, исполненных по поручению „Агроджойнта", американского худ. Франка Горовиц. Он приехал из Нью-Иорка для зарисовки типов евреев-переселенцев. Портреты Горовица—беглая, но правдивая зарисовка.

↗ 22 октября начальник главискусства А. И. Свидерский выступил с речью в Наркомпросе об очередных задачах Главискусства.

В области изобразительных искусств, по его мнению, должна быть обследована деятельность ряда художественных о-в, частично осуществлен план заказов художникам со стороны государства и общественных организаций, устроены выставки бытового советского текстиля, советского портрета, персональная выставка А. Васнецова и отчетная выставка комиссии Наркомпроса по приобретению художественных работ. Выставка бытового текстиля и отчетный комиссии по приобретению худ. произв. открылись в декабре.

↗ 31 октября на всесоюзной конференции Изо выступили с речами тт. Керженцев и Свидерский.

Т. Керженцев говорил о необходимости заряжаться нашим строительством и о необходимости бороться с позицией нейтральности, сказывающейся в живописи преобладанием пейзажа, который составляет чуть ли не $^{9}/_{10}$ всей живописной продукции. „Никто не говорит, что пейзаж не нужен, но такая пропорция говорит о том, что действительность строительства проходит мимо художников".

Мало смычки между искусством и производством. Слабо обстоит дело с передачей искусства массам.

Стремление самой массы в искусство надо внимательно встречать и оказывать максимум содействия в области самодеятельности искусства.

Т. Керженцев находит желательным об'единение художников в федерацию.

Т. Свидерский начал с идеи Главискусства, которую неоднократно выдвигал Рабис, но которая не могла быть осуществлена раньше, когда вопросы культурной революции не были так остро поставлены. Главискусство, задачи которого очень велики, только в том случае будет развиваться, если не превратится в бюрократический орган. Для этого созданы методические комиссии из представителей разных художественных организаций.

Через профсоюз поддерживается связь с пролетарским авангардом. Должна быть связь с местами с периферией. Обязательна плановость работы. Главискусство должно иметь свой бюджет.

Необходимо широкое общественное обсуждение деятельности Главискусства.

Переходя к общим вопросам, Свидерский заявил, что все советские течения могут быт поддержаны. Главискусство не отказывается от задачи активизировать свою политику в ту или иную сторону, но в настоящий момент такую активизацию считает еще преждевременной.

Потребность у рабочего потребителя в изо-искусстве очень велика, но ему нужно искусство в новых формах. Важно, чтобы искусство проникло в промышленность, особенно в текстиль. На очереди вопрос о художественном оформлении города и жилищ.

Музеи должны перестать быть простыми хранилищами, они должны стать центрами общественных движений вокруг определенных художественных течений.

↗ Государственный музей нового западного искусства в настоящее время находится в состоянии коренной реорганизации. Оба отделения его (б. Морозовское и Щукинское) об'единены в одном здании на ул. Кропоткина, 21. В новую экспозицию, таким образом, войдут об'единенные коллекции обоих собраний. В ближайшее время, не позже первой половины февраля, музей откроется для посещения.

В программу ближайших работ войдет экспозиция новых приобретений 1928 г., обогащающих музей произведениями художников, получивших известность в послевоенный период.

Ленинград.

↗ 5-го ноября 1928 г. скончался академик живописи В. И. Зарубин. Он был самым ближайшим учеником Куинджи, его произведения имеются в русских и заграничных музеях.

↗ „Красная Газета“ и „Ленинградская Правда“ напечатали статьи в связи с постановлением октябрьского пленума Центр. совета АХР о роспуске ленинградского филиала.

В настоящее время идет организация нового филиала АХР и ОМАХР под руководством специально командированной комиссии.

↗ В октябре среди „жарких прений“ прошла 1-я областная конференция работников изо. Доклады Брюссова и ректора Акад. худ-в Эссена вызвали особенно оживленные прения.

Назначена специальная комиссия для обследования Академии художеств и худ. техникума.

В новый состав секции изо прошло много молодежи.

↗ По поводу открывшейся выставки картин ленинградской общины художников в залах о-ва Поощрения пресса (т. Гросс „Красная Газета“) высказывает следующее: основная масса работ — интимные акварели, небольшие пейзажи, этюды, „вещи короткого дыхания“.

„Художники общины серьезные, сформировавшиеся мастера, но они отдыхают от жизни и замыкаются в своем искусстве. Что же они—жизненный баласт? Конечно, нет. Пока длится процесс перерождения искусства, мы должны считаться с этими художниками и использовать их. Отказаться от этих многоумеющих людей прежде всего не экономично“. Т. Гросс рекомендует клубам использовать работы квалифицированных художников, заменив ими уродливую мазню клубных помещений. Отмечаются художники: Шендеров, Чупятов, Лизак, Пестинский, Орехов, Кириллова, В. Воинов, Каплун, Виленкова.

↗ Проведена выставка „Рабочего Искусства“ в помещении Госуд. русского музея. Демонстрировались рисунки, плакаты, иллюстрации в стенгазетах и друг. произведения рабочих, занимающихся в клубных, фабрично-заводских кружках изо. Ряд произведений обращает внимание прекрасной техникой исполнения.

Владикавказ.

↗ Организовался ОХС. „Власть Труда“ пишет: „Задача коллектива, наблюдая нашу грандиозную социалистическую страну, учась у старых художников красоте передачи красок... внести новую современную струю в изобразительное искусство“.

↗ Состоялось об'единенное собрание художников Владикавказа с художниками самоучками. Среди самоучек много рабочих.

↗ Владикавказские ахровцы во „Власти Труда“ опубликовали обращение к партийным, профсоюзным, советским организациям, к рабселькорам и всем трудящимся гор. Владикавказа, Осетии и Ингушетии с просьбой через газету „Власть Труда“ высказать свои соображения о том, какие нужно взять материалы для выставки, чтобы заинтересовать широкие трудящиеся массы.

Тамбов.

↗ Проведена отчетная выставка живописи и рисунка. На выставке работы учеников художественных курсов — 120 произведений живописи и 86 рисунков.

Пресса отмечает выставку, как удачную.

↗ Открыта выставка работ тамбовского филиала из произведений учащихся художественных курсов АХР. Среди омахровцев есть рабочие от станка, которые стали на путь искания подлинно-революционного содержания. Отмечается работа Симакова, И. И.— „Под его кистью кузнечный цех живет кипучей и полной жизнью“.

Сызрань.

↗ Открылась выставка картин местных художников в количестве около 45. Преобладают копии.

Пермь.

↗ Худож. галлереей Госмузея и секцией научных работников организована выставка революционного искусства Запада. На выставке до 300 экспонатов, иллюстрирующих распад Западно-Европейского буржуазного общества и рост пролетариата.

Сталино.

↗ В Макеевке с 4 по 8 ноября проведена выставка рабочих художников-самоучек. Лучшие зарисовки премируются.

Оренбург.

↗ В ноябре открылась выставка картин худож. Пчелина — „Казнь революционеров-народовольцев“, и „Отречение от престола Романова“.

Новосибирск.

↗ Исполнилось 35 лет деятельности художника Д. И. Каратанова, создавшего целую серию этюдов по Приенисейскому краю.

Каратанов имеет много последователей и талантливых учеников из рабочей среды.

Верхнеудинск.

↗ 18 Октября в нац. клубе открылась выставка работ худ. Овчинникова, члена о-ва художников „Новая сибирь“.

Выставлено до 140 картин и рисунков из путешествия по Якутии, Монголии и Охотскому побережью. Выставка имеет краеведческое значение.

Тифлис.

↗ Проведена выставка плаката, гравюр и иллюстраций.

Плакат, — кино, коммерческий, кооперативный и авиохимский.

Выставка считается удачной.

Иркутск.

↗ В конце октября открылись курсы изо. На курсах 112 человек.

Пенза.

↗ Скульптуром М. С. Бабинским (член моск. АХР) установлен памятник на братских могилах.

Чита.

↗ Четырнадцать художников организовали выставку картин.

Участвуют бурятские художники. Крупных и разработанных вещей на выставке нет, так как состав ее участников—начинающие и впервые выставляющиеся художники.

Бурятский художник Сампилов выделяется, как изобразитель местных животных, преимущественно степной лошади.

Якутск.

↗ Организована первая картинная выставка в Якутии при содействии АПО, якутского обкома ВКП(б) и якутского научного о-ва „Саха-Кескеле".

Выставлялись работы художников сибиряков — Дубинского, Ладейщикова, Овчинникова и Андреева. Многие якуты специально приезжали из таежных улусов на осмотр выставки.

↗ При Якутском музее создана якутская картинная галлерея. В основу положена часть работ, приобретенных с выставки. Совнарком Якутской АССР включил в бюджет на будующий год специальное ассигнование до 15.000 р. на развертывание картинной галлереи.

↗ Художник Андреев и Овчинников привезли из Якутии до 400 зарисовок местного быта и пейзажей.

Нижний-Новгород.

↗ На Нижегородской ярмарке выделялась выставка изделий кустарей палеховцев. Родина их—село Палех, Шуйского уезда, Ив.-Вознесенской губернии.

В 1920 г. палеховцы от религиозных тем перешли к советским. Помог им искусствовед Бакушинский. Он проредактировал им несколько тем.

Работы пользовались успехом на Лионской выставке, на Венецианской, в Лейпциге, в Париже, в американских и японских центрах — всюду премировались и раскупались. Особенный успех был в Японии. Работы поражают тонкостью техники. Для своих кистей палехские художники пользуются хвостом „осенней белки", которых художники сами ловят. Сейчас у палеховцев появилась молодежь.

Кривой Рог.

↗ В Рудничном Артемовском клубе имени Крупской выставлено скульптурное произведение самоучки чернорабочего т. Казаченко.

Скульптура представляет собою пирамиду, сложенную из кирпичиков различной формы и увенчанную бюстом Ильича. Каждый кирпичик символически отображает отдельный эпизод Октябрьской борьбы.

Фото-снимок с работы послали в Харьков в Наркомпрос, в результате чего рабочий камеронщик Казаченко после прекрасно выдержанного экзамена поступил в число студентов Киевского худож. института. Поставлен вопрос об обеспечении его семьи, так как стипендии, которую будет получать Казаченко, на это нехватит.

Брянск.

↗ В Трубчевске, в музее местного края, открылась 3-я художественная выставка. Среди экспонатов „географические ландшафты", местные типы, худож. изделия кустарей, вышивки, тканье и пр.

Иваново-Вознесенск.

↗ Новому правлению на отчетном собрании иваново-вознесенского филиала АХР дан наказ об'единить филиал в губернском масштабе: организовать общество художников самоучек (ОХС) и общество молодежи АХР (ОМАХР), наладить общественно-производственную работу, связь с культурно-просветительными организациями, организовать весеннюю выставку, добыть средства для курсов. Курсы могут подготовить инструкторов изо, клубных работников, фабричных рисовальщиков и школьных работников. Произвести перерегистрацию членов филиала.

↗ За хорошую работу в филиале отмечаются художники: Бурылин, Мельников и Голубев. Пресса уделяет внимание художественным курсам. Курсы в плохом помещении, без печки и уборной. Учащиеся платят от 3 до 15 р. в месяц. Горкомхоз берет за помещение 126 р. в месяц. В результате—задолженность в 500 р., 10% учащихся бесплатные. Преподаватели и заведующий получают всего по 35 руб. в месяц. Среди учащихся преобладают рабочие текстильщики. На курсах есть чертежное отделение. Пленум секции наробраза постановил снять задолженность по арендной плате и в будущем освободив курсы вовсе от платы, изыскать средства для ремонта. Это решение еще не осуществлено. Художественные курсы АХР необходимо окружить атмосферой настоящей общественной поддержки.

↗ Ахровцы Ив.-Вознесенска проявили интересную инициативу: в бывшей витрине „Рабкрая" открыта витрина филиала АХР с репродукциями и подлинниками. Открыты на 10 дней две витрины: репродукции с картин московского АХР и с картин иностранных художников Америки, Германии, Бельгии, Австрии, Мексики и Франции. Следующие витрины будут посвящены искусству Китая и Японии, а также подлинникам работ иваново-вознесенского филиала (в графике).

↗ В начале октября ОНО губкома совместно с филиалом АХР созвало совещание всех раб. изо для обсуждения вопроса о состоянии изобразительного искусства в гор. Иваново-Вознесенске.

↗ В губмузее проведена выставка художника-рисовальщика А. Ф. Мантель. Он является пионером художником в области рисунков для ткани. Он совершенно порвал с традиционными цветками и ягодками, неопределенными, безыдейными и безвкусными фигурами на скатертях, полотенцах, платках. Его орнаменты отражают нашу советскую современность.

↗ Госиздат выпускает книгу, посвященную деятельности худ. Мантель.

Баку.

↗ Группа молодых художников Азербайджана выставила в доме тюркской культуры в Баку свои первые 416 полотен.

При содействии Наркомпроса АССР художники об'ехали уезды для отображения на своих полотнах жизни Азербайджана.

Группа молодежи этого коллектива сейчас находится в Москве, без квартиры, обучается в студии АХР, найдя временный приют в доме АХР.

↗ В Азарбайджане имеется художественный техникум. Из учащихся этого техникума организовано об'единение молодых художников Азербайджана.

Правильное разрешение этих проблем так же, как и работа по экспозиции, невозможна в существующем здании галлереи, тесном как для картин, так и для зрителей, переполняющих галлерею до отказа. В 1928 г. галлерею посетило свыше 260.000 человек, и эту цифру приходится считать предельной, так как большего количества посетителей не в состоянии вместить залы галлереи. Тем более невозможно развитие новых отделов. В настоящее время вопрос о постройке нового здания галлереи поставлен на деловую почву, разработан эскизный проект, прорабатываются условия конкурса и обеспечена участием Совнаркома СССР, Моссовета и Наркомпроса материальная сторона постройки. Дело останавливается за выбором места, достаточно просторного и изолированного от жилищ и в то же время в достаточной мере центрального.

БИБЛИОГРАФИЯ

„ХУДОЖЕСТВЕННАЯ КУЛЬТУРА ЗАПАДА"

Я. ТУГЕНХОЛЬД

(Сборник статей. ГИЗ, 1928 г.).

В критике, как и в характеристике отдельных художников, автор исходит в основном из формальных и социальных портретных черт, свойственных каждому из них в отдельности, мало анализируя ту общественную среду, которая влияла на рост и развитие этих черт. Естественно поэтому, что в книге сказывается некоторый недочет, лишающий ее крепкого социологического стержня. Более удачными следует признать статьи, посвященные Онорэ Домье и немецкому искусству. В первой—автор дает живую и яркую характеристику великого сатирика художника-революционера, во второй — отмечает и тонко анализирует те характерные явления в современном немецком искусстве, которые явились результатом войны и Октябрьской революции. Наименее удачной следует считать статью „современные течения", в которой автор рассматривает главные течения современной французской живописи. В ней довольно подробно рассмотрено искусство художников, никакой роли в художественной жизни теперешнего Парижа не играющее, как, например, эклектик Лот, посткубист Сюрваж и пурист Озанфан, вскользь отмечен крупнейший мастер нашего времени Матисс и совершенно пропущено имя первоклассного живописца Пьера Боннара, которого французская критика называет современным Ренуаром. Причина этого недочета лежит в том, что автор в уже потерявшем свою актуальность искусстве Пикассо и Дерена еще видит самое яркое явление художественной жизни теперешнего Парижа. Нельзя писать о современной французской живописи, не проанализировав творчества Боннара и, особенно, Матисса.

К недочетам книги надо отнести и мало оправданную систему частого приклеивания автором к рассматриваемым им художникам этикеток с различнейшими „измами", носящими характер общих мест. Благодаря такой классификации одни и те же художники могут быть одновременно отнесены к категории романтиков, классиков и реалистов, например: Пикассо Дерен, Зегонзак.

А. М. Н.

„ЖИВОПИСЬ И ЗРИТЕЛЬ"

Я. ТУГЕНХОЛЬД

(Путеводители по вопросам литературы и искусства). *Издание „Моск. Рабоч." Москва — Ленинград, 1928. Цена 1 р. 15 к. 33 иллюстрации.*

Книжка Я. А. Тугенхольда „Живопись и зритель", представляющая опыт популярного изложения сложных вопросов изо-искусства, является одним из последних трудов покойного критика. Издание этой книги отвечает давно назревшей потребности дать возможность новому зрителю ориентироваться в общих и мало разработанных вопросах изо-искусства, разобраться в таких понятиях как композиция, линия, цвет, фактура и т. д. Как ни популярно изложение этих вопросов у автора, все же необходимо некоторое общее представление об искусстве, чтобы разобраться в вопросах, трактуемых в данной брошюре. Это несколько суживает круг потребителей данного издания, но все же общую задачу автора помочь зрителю в его умении смотреть картину, учитывая ее общую роль в культурной революции, можно считать разрешенной удовлетворительно и пожелать книжке массового распространения среди кружков изо, клубного актива, студийцев художественных школ, мастерских и т. д.

Большое достоинство книги, что при всей сжатости и краткости характеристик и формулировок Я. Тугенхольду удалось избежать поверхностности в изложении Общий очерк развития художественных школ в Западно-Европейском и русском искусствах на основе социологического анализа, несмотря на сжатость, одно из самых удачных мест книги. Чрезвычайно оспоримо определение Я. Тугенхольдом понятия станковизма, как возникшего в результате зарождения буржуазии.

Последние раскопки, относящиеся к Ориньякской эпохе (50.000 лет до нашей эры), обнаружили ряд произведений чисто станкового характера: небольшие статуэтки, изображение фигур людей и животных и т. д. Ясно, что о буржуазии в тот период было бы наивно говорить.

Станковизм в искусстве — явление органического порядка, сопутствующее человечеству на всем протяжении его культурного развития.

Издана и оформлена книга хорошо, за исключением иллюстраций, отпечатанных неудовлетворительно. Цена ее несколько высока для массового издания.

В. П.

СОДЕРЖАНИЕ

УКАЗАТЕЛЬ ИЛЛЮСТРАЦИЙ

Обложка работы Б. Титова.

Ответственный редактор А. А. АНТОНОВ.

Редколлегия: А. А. Антонов, Л. П. Вязьменский, Е. А. Кацман, А. М. Нюренберг, В. Н. Перельман, Я. И. Цирельсон, Н. М. Щекотов.

ЦЕНА
ДВОЙНОГО НОМЕРА
ОДИН рубль

